Castaño | Forchino | Porta

De los Viejos a los Nuevos «DESAFINADOS»

Ensayo crítico: Elsa Flores Ballesteros

atípica

Colección
Galería

Castaño, Forchino y Porta : de los viejos a los nuevos desafinados / Elsa Flores Ballesteros ... [et al.]. - 1a ed ilustrada. - Rosario : Atípica Editora de Cultura y Arte Visual, 2025.
Libro digital, PDF - (Galería ; 7)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-91473-0-8

1. Artes Visuales. I. Flores Ballesteros, Elsa
CDD 760.1

Tapa:
Castaño: *Paciente en la clínica. Estadía II*, 1985
Detalle
Forchino: *B. 0001*, 2000
Detalle
Porta: *Noche de Luna en Oliveros*, 1985
Detalle

Fotografías:
Facundo Forchino: tapa, 102, 116, 117, 118, 119, 178.
Héctor Martinelli: tapa, 42-43, 44-45, 46, 47, 48, 50-51, 52-53, 54, 56, 57, 58-59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66-67, 68, 69,71, 72-73, 74-75, 78-79, 82-83, 86-87, 88, 89, 100, 121, 146, 147, 164-165, 166-167.
Alberto Macagno: 176.
Andrea Ostera: tapa, 132-133, 134-135, 136, 137, 138-139, 140, 141, 142, 143, 144-145, 148, 154-155, 158, 159, 160, 161, 162-163.
Norberto Puzzolo: 172.
Archivo Castaño: 12, 31, 32, 33, 34, 35, 49, 55, 70, 76, 77, 80, 81, 156-157, 170-171, 178.
Archivo Forchino: 4, 24, 40, 90-91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 150, 151, 174.
Archivo Atípica: 10, 96, 130-131, 149, 152-153.

Diseño:
Atípica Editora

2025 Castaño Forchino | Porta
guillermo.forchino@wanadoo.fr
marcelocastano@gmail.com

Atípica Editora
Rioja 4740, Dto. 3, Rosario, Argentina
contacto@atipicaeditora.com.ar

Queda hecho el depósito
que establece la ley 11.723
Publicado en www.atipicaeditora.com.ar
en noviembre de 2025
ISBN 978-631-91473-0-8

Castaño | Forchino | Porta

De los Viejos a los Nuevos «DESAFINADOS»

Ensayo crítico:

Elsa Flores Ballesteros

Introducción:

María Elena Lucero

atípica

Editora de Cultura y Arte Visual

40 años de «Desafinados»

María Elena Lucero

El 16 de agosto de 1985 se inauguró la muestra «Desafinados I» en la Galería Krass de la ciudad de Rosario, Argentina. Los artistas Marcelo Castaño, Guillermo Forchino y Rubén Porta expusieron dibujos, grabados y esculturas en torno a los padecimientos mentales. El título «desafinados», extraído del libro *Concierto para Instrumentos desafinados* de Juan Antonio Vallejo Nágera de 1983, refería a aquellos hombres y mujeres internados en instituciones psiquiátricas que no se ajustan a las normas sociales determinantes del comportamiento colectivo. Un «desafinado» sería quien no sintoniza con los demás, quien no se amolda a las convenciones establecidas, es indómito porque en su universo subjetivo existen otros códigos. La apertura de la exposición se desplegó en un contexto histórico peculiar, dado que en nuestro país comenzaba, desde hacía poco tiempo atrás, un gobierno democrático que convivía con las trágicas consecuencias de la dictadura cívico-militar. De hecho, «Desafinados I» se desarrolló de manera simultánea a la última parte de las audiencias llevadas a cabo por el Juicio a las Juntas militares.

Dicha muestra tuvo una notable repercusión en el campo artístico local. Las piezas exhibidas generaron impacto en el público que asistió, en especial en el sector de los jóvenes artistas, por entonces estudiantes de la carrera de Bellas Artes en la Universidad Nacional de Rosario. Para estos alumnos, el hecho de poder observar y apreciar, en forma directa, las producciones artísticas de un querido y respetado profesor como Rubén Porta y de los ya egresados Castaño y Forchino, implicó un potente estímulo visual que abonaría los caminos para sus futuros itinerarios profesionales. Con el tiempo, «Desafinados I» fue reconstruida y ampliada con obras nuevas en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario durante el año 2001 y en el Palais de Glace en 2002 en ciudad de Buenos Aires, con el nombre de «Desafinados II». Esta presentación se concreta cuando se estaba gestando en el país la gran crisis social, política y económica que desembocó en los conocidos hechos del año 2001 en Argentina.

En el texto curatorial del catálogo, Elsa Flores Ballesteros señala que «Castaño y Forchino utilizaron la representación y se centraron en el cuerpo humano, constituyendo a éste en sede de significaciones. A diferencia de los surrealistas, no exploraron el inconsciente de los enfermos mentales ni la dimensión onírica, sino plasmaron situaciones objetivas [...] En el caso de Porta el cuerpo

Guillermo Forchino,
Marcelo Castaño y Rubén Porta
en el taller de calle Italia y
Catamarca en Rosario, 1985.

estuvo ausente en su representación, pero hubo un señalamiento de situaciones objetivas y atmósferas subjetivas a través de metáforas y metonimias visuales [...]» (Flores Ballesteros, 2002: s/n). Asimismo, la autora menciona en su ensayo que los profesionales del Hospital Psiquiátrico de Rosario invitaron a los artistas a participar en un taller destinado a los internos, tras la visita acompañada de varios grupos de pacientes a la exposición de la galería Krass.

El presente libro es una reedición ampliada de aquel ensayo crítico de la autora. Este volumen está dividido en dos partes. La primera parte abarca el texto completo de la profesora Elsa Flores Ballesteros y la segunda contiene las reproducciones a color de las obras presentadas en ambas muestras, imágenes que resultan imprescindibles a los fines de comprender y ampliar los diversos sentidos del texto crítico. Cabe recordar que Elsa Flores Ballesteros (1928-2015) ha sido profesora universitaria, especialista en Historia Social, Sociología y Antropología del Arte. En sus años de exilio, durante la dictadura cívico-militar en Argentina, desplegó una destacada tarea de investigación, escritura y reflexión sobre los vínculos entre la identidad, el latinoamericanismo y la poscolonialidad, con importantes contribuciones teóricas para el arte regional e internacional. En la Universidad Nacional de Rosario (UNR), además de docente titular, se desempeñó como miembro del Comité del Doctorado en Humanidades y Artes, un espacio académico en el cual realizó aportes sustanciales.

Historias visuales sobre la sin-razón

En «Desafinados I y II» se destaca la intencionalidad de examinar y plasmar las vivencias de los pacientes desde una posición crítica, lejos del tipo de simbolismo narrativo característico de manifestaciones visuales como el surrealismo. Son miradas agudas, por momentos descarnadas, pero a su vez extraordinariamente humanizadas sobre una problemática sensible y aún preocupante en la cultura global. Además de las modalidades estéticas adoptadas por algunas vanguardias europeas que indagaron en el inconsciente, existe un precedente fundamental en la obra de Hieronymus Bosch, conocido como El Bosco. Nos referimos a *La extracción de la piedra de la locura*, realizada entre el 1475 y 1480.[1]

En general, quienes conviven con patologías de estas características son discriminados o confinados a lugares de encierro como las instituciones psiquiátricas. La cotidianeidad es una sucesión de actos, donde se intenta sobrevivir en las turbulencias, en la hostilidad del medio que vigila. A partir de esas premisas, los tres artistas han abordado el encierro en el marco de sus propios itinerarios artísticos, con lenguajes visuales singulares. Si bien coinciden en un mismo argumento, sus propuestas estéticas incluyen herramientas plásticas heterogéneas. Exteriorizan una especial sensibilidad hacia

el «desafinado», su confinamiento social, su malestar psíquico debido al aislamiento. En tal sentido, el crítico Mário Pedrosa (2007) refiere a los modos en que el arte transmite un tipo peculiar de sensibilidad e identifica dicha tendencia a la efectividad de un acto psíquico que es anterior al gesto estético y creativo. Lo que acontece en realidad es la comunicación como condición esencial. Este mecanismo creador sucede en un plano de complejidad intelectual y afectiva. Si bien la obra artística se considera una objetivación sensible o imaginaria, se encuentra articulada con la voluntad de transmitir conceptos. En síntesis, lo que subyace en las piezas de los artistas es la necesidad de traducir en formatos visuales ideas, emociones y posiciones reflexivas.

Desafinados contemporáneos

La problemática de los «desafinados», en tanto subjetividades desplazadas del sistema social, económico, tecnológico y financiero dominante, continúa vigente. Por un lado, el incremento de las políticas autoritarias provoca, entre otras consecuencias, la subestimación y el desprecio hacia los individuos diferentes, derivando en una patologización de las minorías. Por otro, la exaltación de valores conservadores promueve formas de control, de vigilancia y monitoreo de la comunidad, suscitando un desequilibrio psíquico colectivo. Los condicionamientos actúan en un doble sentido: generando conflictos subjetivos e ignorando las necesidades personales mediante la merma en la asistencia estatal. Las tensiones entre las imposiciones de la cultura y los deseos íntimos de los sujetos desembocan en experiencias de malestar. De acuerdo con Le Rider *et. al* (2014), el propio Freud entendía el malestar provocado por los mandatos de la cultura civilizatoria como un hecho pesimista, convertido en una presión muchas veces irresoluble. Estas ideas formaron parte de sus descubrimientos en relación con el psicoanálisis, los dilemas de inconsciente y los deseos recónditos de los seres humanos. En este sentido, el «desafinado» no puede amoldarse o adaptarse a los ordenamientos externos debido a su complejidad psíquica.

Desde un intenso compromiso ético y adentrándose en los laberintos simbólicos de la producción plástica en torno a los «desafinados», los artistas Porta, Castaño y Forchino han concebido la práctica artística no solo como actividad creadora sino como un conjunto de gestos dotados de un fuerte sentido social.[2]

A cuarenta años de la primera muestra, la reedición del ensayo de Elsa Flores Ballesteros cobra una nueva vigencia frente a un paradigma social fundado en la indiferencia, con un estado que excluye la problemática de los «desafinados» mediante políticas de desfinanciamiento al sistema público de salud. De ahí la importancia de poner en valor la memoria colectiva y sus dimensiones culturales en el contexto actual.

Notas:

1 La pintura, un óleo sobre tabla, representa la extracción quirúrgica efectuada por un hombre que, aparentemente, no posee capacidades médicas para la operación. Lo acompañan un fraile y una monja que asisten la escena, testigos expectantes que contemplan lo que está aconteciendo.

2 Tanto Castaño como Forchino y Porta formaron parte de la exhibición «Aquellos bárbaros», inaugurada en el Museo Juan B. Castagnino de Rosario el 26 de noviembre de 2018. Más que plantear un registro estricto de artistas en términos temporales, la muestra proponía un recorrido por algunas expresiones que surgieron en Rosario en los años ochenta y noventa, compartiendo aspectos estéticos y/o conceptuales vinculados al efecto posterior de una etapa social sumamente violenta.

Referencias bibliográficas:

Flores Ballesteros, Elsa. 2002. «Una introducción a los 'Desafinados' de Marcelo Castaño, Rubén Porta y Guillermo Forchino», en *Desafinados II*. Catálogo de exposición. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Palais de Glace, s/n.

Le Rider, Jacques, *et al.* 2004. *Sobre el malestar en la cultura de Sigmund Freud.* Ciudad de Buenos Aires: Nueva Visión.

Pedrosa, Mário. 2007. *Mundo, homen, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Lucero, María Elena. 2019. «Aquellos Bárbaros». Catálogo de exposición. Rosario: Museo Castagnino.
https://castagninomacro.org/uploadsarchivos/barbaros_c_m19.pdf

María Elena Lucero
Doctora en Humanidades y Artes, mención Bellas Artes y Posdoctora por la Universidad Nacional de Rosario. Es profesora titular del Seminario de Arte Latinoamericano y de Problemática del Arte Latinoamericano del siglo XX y directora del Doctorado en Arte y Cultura Visual en la misma Universidad.
Es compiladora de publicaciones especializadas sobre arte contemporáneo, feminismo y cultura visual. Curadora de exposiciones individuales y colectivas en el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, en la Fundación OSDE y en el Museo de la Memoria, Rosario.

Marcelo Castaño

Guillermo Forchino

Rubén Porta

Ensayo Crítico De los Viejos a los Nuevos **"DESAFINADOS"**

Por **Elsa Flores Ballesteros**

ENSAYO CRÍTICO

Reedición ampliada

Tapa del libro editado en
Rosario, 2002
Interior: 40 páginas
16,8 x 21 cm

De los Viejos a los Nuevos «Desafinados»

Elsa Flores Ballesteros

Desde el 16 al 29 de agosto de 1985 una muestra colectiva, «Desafinados», a cargo de Marcelo Castaño en dibujo, Rubén Porta en grabado y Guillermo Forchino en escultura, ocupó las salas de la galería Krass Artes Plásticas en Rosario. En aquellos días de apasionado regreso a la democracia, tras el derrumbe del Proceso Militar, esas imágenes dolorosas y críticas, concretadas en diversos materiales y con distintas técnicas, asestaron un justificado golpe a la sensibilidad rosarina, aunque la relación con aquél no fuera inmediata ni directa y ni siquiera se hubiera sugerido, aun implícitamente.

Dieciséis años más tarde, y ya avanzando un nuevo milenio, los mismos artistas presentan una segunda edición de «Desafinados», reafirmando y/o ampliando el campo referencial: los «desafinados» son otros, o son los mismos y otros, en un contexto renovado que implica la crisis del Estado nación, el cuestionamiento sistemático de las instituciones, el marcado y controvertido avance de una globalización diversamente evaluada.

Rubén Porta, Marcelo Castaño y Guillermo Forchino en la Sala Central de Krass Artes Plásticas de Rosario, 1985.

¿Quiénes son los artistas?

Aunque pertenecientes a distintas generaciones, estos artistas tienen rasgos comunes: son rosarinos por nacimiento (Marcelo Castaño y Guillermo Forchino) o por adopción (Rubén Porta); se han formado en la Escuela de Artes Visuales (o Bellas Artes) de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR); comparten una ideología crítica frente a determinados procesos sociales; han llegado a su madurez creativa en momentos en que la «crisis de las vanguardias» –incluso las de la «modernidad periférica»– ha acallado los cantos de sirena de la producción metropolitana o ha puesto entre paréntesis la vieja querella entre universalismo y regionalismo. Al mismo tiempo forman parte de la vasta área que, desde las provincias, aporta al arte argentino componentes identitarios generalmente olvidados.

Marcelo Castaño nació en Rosario en 1952. Cursó sus estudios primarios y secundarios en diversos establecimientos educacionales e ingresó más tarde en lo que entonces era la Escuela Superior de Bellas Artes, en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. En los primeros tiempos del Proceso Militar decidió radicarse en Brasil (Itajaí, estado de Santa Catarina), donde permaneció más de un año dedicado a diversas actividades e hizo dos muestras de dibujos. Al regresar, retomó sus estudios y se graduó de Profesor Nacional de Artes Visuales en 1980.

De sus años de formación conserva la impronta de maestros como Juan Grela y Rubén Porta, y la admiración por artistas como David Alfaro Siqueiros, cuya estadía en esta zona es bien conocida; Sergio Sergi, que estuvo unos años en Rosario antes de radicarse en Mendoza; Luis Michelón, un artista casi olvidado sobre el cual ha hecho un video; el múltiple Antonio Berni, Carlos Alonso o su coterráneo y contemporáneo Gregorio Zeballos. Más allá, el vínculo se extiende hasta el italiano Umberto Boccione, «por el vigor de los dibujos, la fuerza que les imprime», o hacia Robert Rauschenberg, «por la forma expresiva» (aunque creemos que esto se advierte sobre todo en la dirección que están tomando sus últimos trabajos). Más lejos aún, hay una cierta filiación con la línea del primer Renacimiento escultórico, especialmente con la de Donatello y Benvenuto Cellini, pero con todas las transformaciones de una resignificación que ha incorporado y reelaborado muchos otros aportes hasta adquirir un perfil propio.

En 1980, el año de su graduación, obtiene un Primer Premio en el Museo Castagnino con *El último salto*, una escultura elaborada en resina poliéster con el agregado de materiales varios, como arena, plástico derretido, fibras de vidrio. Esta escultura es dinámica, sumamente expresiva, y la fuerza del salto está impresa en su ímpetu, en el movimiento que recorre el cuerpo fragmentario, en el gesto virtual.

Por esos años sus compañeros vocacionales son Daniel Pettit, Guillermo Forchino, Fernando Ercila y Hover Madrid con los cuales se reúne constantemente para el debate en torno de las problemáticas artísticas, pero sin llegar a constituir con ellos un grupo, en tanto que continúa su producción personal en el taller instalado en la terraza de su casa de Alberdi.

Paralelamente, da un paso más allá de la producción con la apertura de la galería de arte Buonarroti, cuya dirección comparte con Guillermo Forchino y Fernando Ercila. Instalada en San Lorenzo 1315 –con una marquería anexa–, Buonarroti tendrá sus puertas abiertas desde 1980 hasta 1985, erigiéndose en un referente importante del arte rosarino. En la primera muestra se exponen obras de los artistas Juan Grela, Luis Ramoneda y Alberto Pedrotti.

De 1982 es su escultura en poliéster y acrílico, *El libre,* que muestra un rostro y las palabras que designan la obra. Hay aquí una ambigua relación con los tiempos de compromiso y apertura que caracterizan el final del Proceso Militar. En otra escultura realizada también en poliéster el mismo año y titulada *Señora Cultura,* el artista se propone plasmar en una estructura cerrada y compacta su evaluación de una cultura que por entonces vivencia como opresiva y represiva.

Pero ya antes de esta fecha, Marcelo Castaño ha incursionado en la gráfica. En Brasil ha realizado dos muestras de dibujos y a su regreso, hacia 1979, diseña en una sola noche diecisiete bocetos para grabados a partir de la temática que luego se plasmará en «Desafinados II». Hacia 1982-1983 se inicia en la docencia universitaria como ayudante de Rubén Porta en la cátedra de Grabado.

La temática de «Desafinados I» oscila en torno a una de las ideas centrales de Marcelo Castaño. Con una historia familiar dolorosa, habiendo vivido en sus propios padres las consecuencias de situaciones sociales injustas –la temprana muerte del padre y la también temprana pero larga enfermedad de su madre–, Castaño aprende desde muy joven a conmoverse e indignarse ante las heridas que el cuerpo social inflige a quienes no quieren o no pueden acomodarse a una normatividad concebida en función de una «normalidad» limitada y limitante, de apoyos sociales a menudo injustos: los excluidos del campo laboral, los privados de la libertad, los que se animan a alzar su voz ante los abusos, los enfermos, los ancianos abandonados, los que por distintas razones son forzados a radicarse en los márgenes.

Si en un primer momento alude sobre todo a la enfermedad mental, a sus prisiones internas y externas –en un enfoque implícitamente foucaultiano–, y especialmente al dolor y a la casi imposible liberación que la acompañan, en una segunda instancia se vuelca críticamente hacia la realidad sociopolítica circundante. Así, en la muestra exhibida en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires en setiembre del 2000 –antecedente de su participación en «Desafinados II»–, sus dibujos «comentan» los procesos locales de

una globalización que convierte a los trabajadores en desocupados y a éstos en famélicos «cortadores de rutas» (después del paradigma de Cutral Co), y ponen en escena símbolos de una corrupción frecuentemente denunciada y raramente enjuiciada en estos tiempos. Tal actitud se advierte en obras como: *Ya juramos con gloria cumplir* (se toma y se modifica un verso del Himno Nacional argentino para aludir a falsos juramentos efectuados con prótesis de manos); *La creación de la Nueva Argentina* (se cita y se altera *La creación de Adán* de Miguel Ángel, mostrándose un Creador satánico que da vida a una Argentina identificada con una Justicia travestida, perversamente vidente y con múltiples signos de corrupción); *El día en que las escobas bailen* (las escobas como símbolo de un poder aplicado a la «limpieza» de las instituciones contemplan paralizadas una partida de ajedrez jugada y ganada por los poderes –las instituciones dominantes–, mientras los «peones» quedan excluidos); *Crucifixión* (el Cristo obrero, acompañado por atributos de su trabajo como los guantes, aparece crucificado y torturado).

En cuanto a la técnica preferida por Marcelo Castaño, si bien se graduó en la especialidad de escultura y en un comienzo se dedicó a esta opción con obras como *El último salto, El grito* o *Señora Cultura,* posteriormente se dedicó en forma casi exclusiva al dibujo. En realidad, ya lo había hecho antes: las dos muestras exhibidas en Brasil, por ejemplo, fueron de dibujos hechos en tinta sobre papel (*Melancólico*). En este sentido, sus opciones parecían responder a las propuestas por Marta Traba para América Latina: el dibujo y el grabado. Aunque en este caso no se trata, como pasó a menudo en este subcontinente, de una adscripción al realismo mágico, al posrealismo social o al posconstructivismo.

Marcelo Castaño sigue los consejos de su maestro Juan Grela, que decía: «La línea tiene que estar acorde con el mensaje que uno quiere transmitir». Con la aclaración de que ese mensaje debe tener para Castaño un soporte vivencial, ya que considera al arte como «un reflejo de vivencias. Cuando uno pinta un tema social, debe sentirlo». De esta actitud se desprende, por lo tanto, el contenido dramático de muchas de sus obras que tienen como objetivo «reflejar el dolor» que tensa al hombre en sus tragedias personales, o el que subyace en las injusticias sociales. De ahí que sus formas parezcan remitir a poéticas románticas y/o expresionistas, pero atravesadas por el devenir contemporáneo, «aggiornadas» por aires foucaultianos y posfoucaultianos, por una ideología fuertemente crítica.

En los últimos tiempos, en Castaño despunta una alternativa menos dramática, más sensual, que tematiza naturalezas muertas de suave colorido y desnudos recorridos por un delicado erotismo, o muestra el impacto refinado de un Rauschenberg (como sucede en *Orden* y *Desorden*), incorporando un color que en ciertos momentos se reviste de una casi transparente poesía.

Guillermo Forchino nació en Rosario en diciembre de 1952. Se graduó como Licenciado en Artes Visuales en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Obtuvo becas como la otorgada por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Rosario en el XIV Salón Anual de Artistas Plásticos (1980-1981) y una Beca de Perfeccionamiento en Restauración de Obras de Arte, otorgada por el Gobierno de Francia (1981-1983), que le permitió especializarse en ese rubro en la Universidad de París. Después de regresar a la Argentina y permanecer un tiempo en Rosario se instaló de nuevo en París, donde reside actualmente.

Guillermo Forchino comenzó haciendo pintura. En esa primera etapa de su producción artística, se encuentra la impronta de los muralistas mexicanos (no hay que olvidar que la visita de Siqueiros signó de distintos modos el campo artístico argentino y especialmente el rosarino) y la de Berni en su primer acercamiento al realismo social, aunadas una y otra por una crítica social resignificada. Estas marcas se alían a otras no menos importantes y seguramente más decisivas posteriormente: la de los expresionistas alemanes Otto Dix y George Grosz (que lo atrajeron «por sus terribles representaciones y la caricaturización de sus personajes»), la de Emil Nolde y Oskar Kokoschka (execrados en Múnich en 1937, en la muestra de «arte degenerado») y también la de Hieronymus Bosch con su imaginería fantástica y casi metafísica. Imprevistamente, estas imágenes frecuentadas en el «museo imaginario» provisto por la Escuela de Artes se aliaron a otras locales, las de Florencio Molina Campos, de un humor caricatural orientado hacia los personajes de la iconografía gauchesca, omnipresentes en los almanaques *Alpargatas* de esa época. Más tarde, éstas se imbricaron con las tallas populares de un artista singular: Juan de Dios Mena.

De esa primera etapa pictórica proceden obras como las expuestas en el XIV Salón Anual de Artistas Plásticos Museo Castagnino en 1980, que lo hicieron merecedor de una beca municipal: *En el Zoo mirando las fieras* guarda cierta familiaridad con el muralismo mexicano, aunque aquí no aparecen ciertas marcas identitarias que caracterizaron a aquél, y en cambio hay un agregado de crítica social que desborda su «ideología positiva». Este último aspecto se acentúa en *Naturaleza muerta con máquina de escribir* y en *Morsa,* donde los personajes centrales deben, en gran medida, sus perturbadores semblantes al expresionismo alemán y nórdico simultáneamente. Esta visión, resignificada en los contextos locales, continúa en una obra que, como *Caretas,* fue elaborada durante el mismo año 1980, pero formó parte de la exposición de becarios efectuada en el Museo Castagnino en 1981 junto con *Las Tres Graciosas,* obra de imágenes crueles que permite circular entre figuras femeninas deformes, bestias que les sirven de entorno y volanderos «amorcillos» contrahechos, una corriente de humor desgarrado y sardónico que debe algo al sello de Bosch.

En ese mismo año, Guillermo Forchino introduce un interregno: pinta manteles tendidos en terrazas, estableciendo un contrapunto geométrico entre los cuadrados de las baldosas rojas que suelen cubrir las terrazas de las viejas casas rosarinas, las cuerdas tensas que trazan imperceptibles zigzags interrumpidos de cuando en cuando por los palillos de madera y los fragmentados rectángulos de los manteles claros, todo ofrecido desde una perspectiva aérea.

Con el viaje a París, la necesaria toma de distancia le permite tematizar algunos aspectos de una Argentina convulsionada e internamente lacerada, en la que oscuros procesos han permitido la emergencia de nuevos actores sociales. Así se explican obras como *El todopoderoso,* ambigua y cáustica representación del poder, o *Madres,* que alude a la doliente manifestación de las Madres de Plaza de Mayo en su sucesión de cabezas aparentemente vencidas, pero eslabonadas por el simbólico pañuelo blanco. Ambas fueron expuestas en París en 1983.

Con su participación en «Desafinados», el artista operó una ruptura con la pintura y con el plano. De su formación como restaurador rescató la valoración de materiales de desecho, la eficacia del trabajo artesanal meticuloso y paciente, la flexibilidad creativa del papel maché y una envidiable ductilidad para crear y recrear situaciones y escenografías. Todo ello, aliado a su ya asumida mirada sin concesiones sobre un mundo que permite la generación de víctimas sin limitaciones de los victimarios, posibilitó la plasmación de un submundo de personajes singulares, a los que con pocos elementos o con ingredientes sumarios logró insertar en climas de dolor, represión, marginalidad, degradación.

Tematizando a enfermos, a minusválidos, a ancianos, Forchino desbordó la serie presentada en «Desafinados I» y continuó en 1986 con obras en que cuerpos maltrechos y deformes, desprovistos de movilidad, envueltos en ropajes-mortajas, forman una sola unidad con extrañas sillas rodantes que los continúan, o duermen en camas de hospital, encadenados por tubos y frascos que al mismo tiempo los mantienen en una vida casi larval. A unos y otros se les ha neutralizado la identidad primera y se les ha asignado un número que en adelante los individualiza: *1301-Aparicia O, 0543 -Augusto H,* etc. Una poética semejante rige *El grito,* de 1987 (expuesto ese año en el Espacio Latinoamericano de París), que remite al homónimo de Edvart Munch. Pero en tanto en éste el grito es el de la naturaleza toda, en la obra de Forchino se trata del hombre, cuya esencia parece consistir en ese clamor que borra toda fisonomía y que coincide con una ausencia casi ontológica –y en última instancia metafísica– de libertad: ese adulto envejecido de enormes manos y pies inútiles es asimilado a un niño o a un prisionero sujeto a sus grillos, aherrojado en su silla-prisión, capaz no obstante de convertirse a sí mismo en su grito, de devenir grito, sin que sin embargo este le aporte ninguna liberación, aun parcial.

Del año siguiente es *HLM,* que ganó el Primer Premio en el *Salon*

Petits Formats realizado también en el Espacio Latinoamericano. Esta obra muestra un conjunto de cabezas calvas y casi desdentadas, homogéneas, con muecas indefinibles, desprovistas de cuerpo y prácticamente monocromas (hay un vago tributo a *El camino de la cruz* de Bosch, del cual el artista recuerda «una veintena de cabezas, todas en primer plano, que invaden la superficie del cuadro». Una segunda versión transformada de esta obra es *HLM II,* de 1989.

Casi simultáneamente, Forchino empezaba por esos años un itinerario paralelo y al mismo tiempo divergente: lo que llamó «*bande dessinée en trois dimensions*». Implica un intento sumamente original de asignar volumen al cómic, de manera que el «humor gráfico», básicamente bidimensional, se transforma en un «humor escultórico», tridimensional. La temática, por lo tanto, difiere: se trata ahora de situaciones festivas, creadas en el ámbito de la vida urbana contemporánea, en el seno de una sociedad de consumo que trivializa objetos y prácticas, tal como se advierte en obras como *La familia* (1988) y *Taxi* (1991). Incluso en el mural en relieve *Escaldes Centre* (1994), uno podría pensar en la contracara satírica de *La autopista del sur* de Julio Cortázar. Pero también hay una mirada burlona dirigida hacia personajes que presidieron momentos sombríos de la historia argentina, como en *Le démocrate* (1987).

Aunque los materiales y las técnicas sean los mismos en ambos casos, las categorías difieren: el artista pasa de lo trágico a lo cómico o, como él dice, de lo «serio» a lo «lúdico». Esta última vía es la que le ha deparado una inserción positiva en el mercado y la que más ha frecuentado en los últimos años. Pero no ha abandonado la otra, quizás la más auténtica para él, que le permite elaborar obras como *F 04275,* de 1996, conmovedora síntesis de esa mirada dirigida a un sector abandonado y escarnecido de la humanidad.

Forchino piensa que «el arte es algo esencial del ser humano, es un acto intelectual que puede ser juzgado como tal ya sea por el autor o por el receptor». Por esta razón, «la *Venus de Willendorf,* tallada hace más de 20.000 años, no es menos obra de arte que el *Guernica,* aunque el autor de la Venus nunca pensó que lo que hacía era una obra de arte, sino que fueron los hombres modernos los que la catalogaron de esa manera». Para su obra, rescata sin embargo la labor artesanal, el «savoir-faire», la «cocina», aunque no desconoce el deterioro que el uso de determinados materiales (el papel maché, por ejemplo) puede hacer en sus obras, lo que le lleva a preguntarse, filosóficamente, «si no será justamente el resultado ideal de una obra que finalmente es tan efímera como el ser humano».

Residente seguramente definitivo en París, Forchino sigue asociado a Rosario, y no sólo por razones familiares. «Todo lo que hago –dice– está íntimamente ligado a mis años rosarinos. Hay días en que me cuesta creer que estoy en París... Me considero un artista rosarino y además trato de ir todos los años a Argentina y de esta manera, a pesar de largos intervalos, me pongo en contacto con

el medio de Rosario». Esta pertenencia no está relacionada sólo con sus raíces o con las clases de su maestro Aldo Rossi –al que siempre recuerda–, o con otros aspectos de su formación, o con sus compañeros en lides artísticas, sino también con la dirección asignada a su obra, porque cuando él mismo se refiere a su vía lúdica dice: «A mis personajes los veo esencialmente rosarinos, sobre todo en sus actitudes y expresiones; pienso que si los pongo en el Parque Independencia, en Corrientes y Córdoba, o en Arroyito, formarían parte del paisaje natural de la ciudad».

Rubén Porta, nacido en Bombal provincia de Santa Fe en 1925, ha desarrollado primero una carrera administrativa y luego la artística, que compagina en las últimas décadas con una carrera universitaria como docente y dirigente, ya que ha sido director de la Escuela de Bellas Artes y actualmente es vicedecano de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

Este artista es uno de los mejores representantes de una creatividad que se nutre de fuentes regionales, en el mejor de los sentidos. Hijo y nieto de inmigrantes, nació y se crio en una chacra santafesina cerca de la Alcorta de «el Grito», en una época en que los chacareros y sus familias vivían en el campo, en casas hechas de adobe y con pisos de tierra, dedicándose al cuidado de animales y de cultivos, de mínimos tambos y de elementales herrerías. Así, su labor como artista y sobre todo sus técnicas hunden sus raíces en los trabajos infantiles y adolescentes que compartió con sus padres y hermanos: la pintura anual de las paredes de adobe hecha en cal y tierra; la fabricación de marcas de números hechas con trozos de goma, clavadas a maderas y recubiertas en bleque para estampar en las bolsas de arpillera utilizadas más tarde por los peones en las cosechas de cereales –actividad esta última que estaría en los orígenes de su vocación de grabador–; la elaboración de cerámicas rudimentarias a partir de las tierras mojadas del entorno y cocidas en el típico horno de pan campesino; la imaginación ejercida sobre las botellas de colores convertidas en animales familiares o fantásticos.

La chacra era una especie de taller donde el futuro artista aprendía desde el comienzo las técnicas primordiales a través de prácticas artesanales codificadas por el saber popular, el cual regulaba la vida y la producción en el campo, a la máxima distancia posible del conocimiento académico. Los instrumentos usados eran la fragua, el yunque, el horno de pan (que Víctor Grippo convirtió en obra de arte al desplazarlo del campo a la ciudad) y los materiales provistos por el ambiente y el entorno de la chacra: materiales «pobres» a menudo extraídos de la naturaleza, o de desecho, que el artista utilizó como tal más tarde y a los que frecuentemente dotó de un valor simbólico en la medida en que, como los otros recursos, vincularon su obra a pertenencias afirmadas, a aspectos identitarios en relación con la provincia santafesina, parte fundamental de la «Pampa Gringa».

En este sentido, este rosarino de adopción extiende los límites de la identidad regional incorporando esta área frecuentemente postergada en el imaginario artístico zonal: la que compete al campo santafesino, sus labores y los componentes inmigratorios europeos de su población. Así se complementa una visión aportada por otros artistas como los del Grupo del Litoral, volcados todos hacia el río: los trabajos de los pescadores, los mitos litoraleños, los barrios rosarinos que bordean el Paraná.

Pero éste no es el único núcleo de sentido que encontramos en Porta. También caracteriza su producción un componente ideológico crítico que lo aproxima en algunos puntos a Berni. En este caso no se trata de un acercamiento de vanguardias artísticas y políticas, o de un énfasis revolucionario, o de compromisos partidarios. La producción de Porta implica una revisión crítica, pero como en sordina, de determinados acontecimientos o procesos políticos, de movimientos o hechos sociales. Así, en los años 60 un trabajo suyo tematizó un aspecto de la liberación femenina, relativamente obtenida gracias a la difusión de los lavarropas eléctricos, que reemplazaron por entonces masivamente el lavado hecho sobre tablas de madera en piletas de cemento. La relación entre arte y política que se desarrolló en los años 60 y 70 en Latinoamérica lo comprometió en varias obras, algunas de las cuales –las realizadas después de 1976, durante el Proceso Militar– fueron destruidas por él mismo.

En los años 80 se dedica a las culturas «underground», a los sectores subalternizados insertos en áreas periféricas o en los márgenes socioculturales. También trabaja sobre los «desaparecidos» en la dictadura militar. Desde fines de los 90, dirige su atención a actores sociales emergentes después de la crisis del Estado nación y en plena expansión de una globalización que ha producido profundas transformaciones en el campo laboral. El desplazamiento del rol conductor del Estado por el de las empresas multinacionales generó la resistencia de las ONG, convirtió a gran parte de los trabajadores en desocupados y a éstos en piqueteros, cortadores de rutas y ayunadores forzosos.

Pero a diferencia de lo que ha ocurrido con artistas latinoamericanos de décadas anteriores, la ideología crítica de Rubén Porta no recurre al realismo social, ni a la representación episódica de los hechos tematizados, ni a la proclama o al manifiesto. Su relación con el tema es indirecta, a veces abstracta, a veces metonímica. Porta dice: «Me preocupa profundamente la temática de la obra: éste es el fin de mi trabajo y en menor medida la parte formal...». Puede relacionarse con dicha temática a través de los materiales, o de códigos en clave, o de un elemento tangencial, convirtiéndolos en soportes de una reflexión. Su convocatoria al público no pretende una lectura inmediata, ni una conmoción directa de los sentimientos, ni una adhesión fácil; por el contrario, su obra tiene sólidos apoyos conceptuales que buscan asimismo la participación reflexiva del espectador. Como grabador, Porta recurre indistintamente a aguafuertes, aguatintas, xilografías, estampaciones, gofrados. Y posiblemente, gracias al uso de los más diversos materiales agregados en ensamblajes y mínimos *collages,* ha pasado casi insensiblemente del grabado, al objeto grabado y al objeto.

Es posible iniciar el recuento de sus obras con *Hasta cuándo,* de 1960,

donde el grabado con la imagen femenina se superpone y contrapone a la tabla de lavar de madera en los tiempos en que se va imponiendo el lavarropas eléctrico. Este rescate de los derechos femeninos es continuado en cierto modo por *Ángel barredor*, de 1970, en gofrado.

Durante el Proceso Militar, Rubén Porta se ejercita en obras que tematizan sus dolorosas incidencias a través de alusiones, de develaciones a medias veladas, como sucede hacia 1976: en *Fosa común* se alude al destino final de personajes fantasmales, también señalados por crespones negros. En *Aparecidos*, de 1978, en una caja y con una luz mínima, se efectúa una sombría asociación entre los primeros «desaparecidos» y los «aparecidos» nocturnos, designados en los fogones del campo argentino como «luz mala». En *Dónde están*, de 1980, se invocan las ausencias mediante una pajarera rota que alberga un grabado.

También a partir de 1980, el artista explora las posibilidades de una comunicación en clave, utilizando para ello, entre otros materiales, bandas de teletipos a través de las cuales envía mensajes codificados. Esto sucede en la serie Los códigos, de la cual se pueden destacar obras como *Ten cuidado, el diablo te espía; El tercer milenio-milenio del amor; Cruz del sur* (donde el mensaje secreto es «paz y amor para todo el mundo»); *Llegará la hora de los pueblos, así sea en el último instante de la vida de los hombres; Amor y paz,* entre otras. Son trabajos generalmente efectuados sobre chapas de zinc o maderas, donde las cintas de teletipos, los diminutos círculos de sus perforaciones y los textos disimulados juegan un rol fundamental en el escenario apenas velado de persecuciones, represión y ataque a los Derechos Humanos, delimitado por el Proceso Militar.

En la serie Desafinados, incluida en la exposición colectiva (Rubén Porta, Guillermo Forchino, Marcelo Castaño) exhibida en la Galería Krass con el mismo título en 1985, el artista desplaza su creatividad hacia una zona distinta, pero también profundamente vulnerable, como es la constituida por las enfermedades mentales. Establece entonces una refinada asociación entre locura y dimensión estética en *Ángeles en el infierno; Joyas en el basurero; Del otro lado está la luz; El flautista de Oliveros; A veces pasa un pájaro,* entre otras.

Hacia 1984, el artista trabaja en una serie poco difundida, un homenaje a Cortázar, con títulos que aluden simultáneamente a relatos del gran narrador argentino y a la atmósfera represiva de la que el país estaba comenzando a salir: *Casa tomada; Centinela* (por *La autopista del sur*), entre otros.

La participación en TOMARTE lleva a Porta a fabricar supuestos billetes que permiten hacer circular imágenes de artistas jóvenes del momento, en Rosario, presentados como «nuevos próceres»: Fernando Ercila, Claudia del Río, Cristina Pérez, Graciela Sacco, Gabriela Aloras, así como otros más.

La dimensión lúdica es encarada en Recreaciones, que bucea en la imaginaria infantil: *Cienpez* se acerca además a la categoría de

«barrilete» y *Pac-man* toma como referente un ícono ampliamente difundido por las culturas masivas.

Desde fines de los 80 hasta 1992 contribuye a la conmemoración universal mediante Homenaje al V Centenario del Descubrimiento de América, serie compleja y fecunda donde recurre al imaginario americano, reinstalando en la memoria colectiva a personajes paradigmáticos como Tupac Amaru o Lautaro. Una de las originalidades del abordaje consiste en utilizar materiales locales que, al ser autóctonos, adquieren una dimensión simbólica: el adobe de las construcciones indígenas, gauchescas, campesinas y a veces suburbanas; las chalas de maíz que invocan quizás al producto más típicamente americano y nos recuerdan a Alejo Carpentier, el cual privilegiaba entre los «contextos culinarios» de América Latina las «Cocinas de Maíz».

Desde mediados de los años 90, Porta tematiza como nuevos actores sociales a las víctimas contemporáneas de un orden social injusto, a las cuales alía con la memoria de los «desaparecidos». Así, se ocupa de los cortadores de rutas, de los piqueteros de Cutral Co, de los marginados o excluidos por la globalización. Estas nuevas –y al mismo tiempo viejas– inquietudes aparecen en *S.O.S.*, donde las «tabas», signo polisémico en el imaginario argentino secular, son resemantizadas en función de las demandas colectivas del momento; o en las monedas que en el anverso llevan impresa la palabra «Neuquén» y en el reverso «Pan y trabajo»; o en *Prototipo 4x4 Bronco,* que muestra un mapa del sur argentino cerrado por cierres relámpagos, en original alusión a los primeros cortes de ruta.

forchino
esculturas
porta
grabados
castaño
dibujos
DESAFINADOS
KRASS artes plásticas
san martín 631-rosario
16 al 29 de agosto de 1985

«Desafinados I»

Es sabido que fueron las surrealistas las primeras vanguardias que en el siglo XX rescataron para las artes las actividades del inconsciente y aspectos relacionados con éste. Paralelamente, hubo un rescate de la creatividad asociada a la liberación del control racional y, en ese sentido, un nuevo enfoque de las enfermedades mentales. En efecto, André Breton escribe en el *Primer manifiesto del surrealismo*, de 1924:

> «[...] Queda la locura, la locura que solemos recluir, como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... Todos sabemos que los locos son internados en méritos de un reducido número de actos reprobables, y que, en la ausencia de estos actos, su libertad (y la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio. [...] Sin embargo, la profunda indiferencia de que los locos dan muestra con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, son una fuente de placer nada desdeñable. [...] Me pasaría la vida entera dedicado a provocar las confidencias de los locos».

La libertad que detecta André Breton en los enfermos mentales sería la de una imaginación librada de las sujeciones racionales, como sucedería también en los niños y en los sueños, y que él supone presente detrás del «automatismo psíquico». Este interés por la enfermedad mental aparece en muchos textos y manifestaciones surrealistas, así como en las obras. En las sesiones de la Sociedad médico-psicológica de París, transcriptas en el *Journal de l'Aliénation Mentale et de la Médicine Légale des Aliénés*, incluido en los *Annales Médico-Psychologiques,* Pierre Janet decía: «[...] Las obras de los surrealistas son, ante todo, confesiones de obsesos y de dubitativos».

Parcialmente inspirada –aunque no rigurosamente– en los análisis freudianos, la estética surrealista creía encontrar en el enfermo mental uno de los paradigmas de la imaginación libre, en cuanto supuestamente desconectada de la servidumbre racional, haciendo consistir en esta desconexión –vista como liberación– el ejercicio de su libertad.

Pero esta actitud tiene muy poco que ver con el lugar de exclusión que tradicionalmente ocuparon los enfermos mentales en las sociedades occidentales modernas. Sólo con la atención prestada a la injusta y arbitraria organización de las «instituciones cerradas» a que se habían reducido los institutos psiquiátricos, públicos o privados, la conformación y los avances de las Ciencias Sociales,

Afiche de la muestra, 1985.
Serigrafía sobre tela.

el desplazamiento de los enfoques sustancialistas o esencialistas por los constructivistas, se pudo advertir que la historia de las enfermedades mentales ha sido la del dolor, la exclusión, la marginalidad más degradante, la experimentación a veces. En la *Historia de la locura* Foucault historizó los comportamientos colectivos que las distintas sociedades adoptaron para salvaguardar sus propias estructuras supuestamente amenazadas.

«Desafinados I» tematizó justamente esa problemática. El proyecto inicial fue de Marcelo Castaño, quien lo propuso a Rubén Porta y a Guillermo Forchino, los cuales aceptaron inmediatamente el desafío. Juntos leyeron *Concierto para instrumentos desafinados,* de Juan Antonio Vallejo Nágera, y rescataron el fragmento que reprodujeron en el catálogo: «Las clínicas psiquiátricas y los gerontocomios generalmente son el basurero en que la sociedad arrincona a los que parecen inservibles para siempre. Buscando bien, sabiendo mirar, a veces se encuentran joyas en el basurero. Las tragedias acumuladas en cada uno de ellos son una combinación de enfermedad y miserias. Para el enfermo el calvario termina con la muerte». Juntos recorrieron el Instituto Psiquiátrico de Oliveros, vecino a Rosario. Allí atesoraron imágenes, conversaciones con enfermos, reflexiones, vivencias, que luego plasmaron en las obras expuestas.

«Desafinados I» se realizó desde el 16 al 29 de agosto de 1985 en la Galería Krass de Rosario. Se expusieron doce dibujos de Marcelo Castaño, doce esculturas de Guillermo Forchino y nueve grabados de Rubén Porta.

Marcelo Castaño presentó los siguientes dibujos: *Pacientes en la clínica. ESTADIA I; Pacientes en la clínica. ESTADIA II; Pacientes en la clínica. ELECTROSHOCK; Urgencia I; Urgencia II; El enfermo 983... anda suelto; Paciente controlado; Entrada-evolución-salida; Sin título; Laborterapia; Baños*.

Estos dibujos, de excelente factura, hacen fluctuar la impronta renacentista entre el realismo y el expresionismo, pero desde una óptica posmoderna. Los títulos aparecen como denotativos, y en ese sentido parecerían redundantes. Pero no se trata de eso, no se trata de una mera equivalencia entre textos e imagen, sino del agregado de una sobrecarga dramática que en algunos casos se desliza a través del contrapunto irónico, como sucede en *Laborterapia,* en *Paciente controlado*, o en *Urgencia (I y II)*.

Nunca se presenta un cuerpo entero o una situación global, sino fragmentos de cuerpos o de situaciones en que la concentración de recursos victimarios apunta a la crítica sin complacencias al sistema carcelario que tradicionalmente ha regido en los institutos psiquiátricos. Por otra parte, la constante presencia de números y letras de códigos en clave connota el vacío de identidad a que se somete a los enfermos mentales en las instituciones especializadas, para las cuales «cada paciente es un número». De este modo, sus

señales identitarias pasan a ser sustituidas por el número asignado en las historias clínicas, o por el de la cama en la que duermen, o por el de la habitación que ocupan, o por el del pabellón en el que se los hacina.

Contra lo que proponían los surrealistas, los enfermos mentales aparecen como paradigmas de la ausencia de libertad, de la sujeción física, de una dolorosa inmovilización. Esto no es sólo producido por la enfermedad que los aliena, sino sobre todo por los tratamientos que los paralizan, por el hecho de que en los momentos de crisis no se encuentra mejor solución que privarlos de movilidad física y hasta de la energía que la haría posible. Así, por una parte, cada gesto o cada conato de movimiento es percibido como un riesgo para sí mismos o para los otros, un solapado intento de fuga o un retroceso en la curación *(El enfermo 983... anda suelto; Urgencia I; Urgencia II)*. Por otra parte, su única manera de «estar en el mundo» parecería ser la del amarre degradante y vergonzante de pies y manos a sillas, camas o rejas *(Paciente controlado; Pacientes en la clínica. ESTADIA I; Pacientes en la clínica. ESTADIA II; Sin título)*. Esto persistiría aún en los momentos más positivos (el juego de ajedrez en *Laborterapia* en que, como sucede con algunos discapacitados físicos, el movimiento de las piezas es efectuado por un pie, pero atado).

Desnudos, los cuerpos aparecen simbólicamente también desprovistos de su vestimenta «cultural», pero sin detentar por ello la espléndida belleza «natural» del canon clásico. Por el contrario, se trata en general de cuerpos ultrajados y vencidos, deformados, en los que la degradación física es sólo un signo de la otra degradación, la que atañe a la dignidad humana. Neutralizados hasta en su género, edad, procedencia, avanzan en marcha obligada (*Baños)* o muestran la implacable devastación producida por la estadía forzada en la institución que supuestamente debería recuperarlos, como se muestra en *Entrada-evolución-salida,* donde del cuerpo robusto sólo queda –pasando por la expresión desencajada del obseso/torturado– la calavera vacía, el esqueleto aún amarrado.

Impactantes y crueles, estos dibujos de Marcelo Castaño son una especie de alegato en imágenes: valen por su contenido crítico, pero al mismo tiempo son formalmente impecables y avanzan en su despliegue más allá de las iconografías y las temáticas locales, insertándose más bien en esa zona oscura en que la sociodinámica moderna relegó a esa parte de la población despojada hasta de los más elementales derechos humanos.

Guillermo Forchino participó con doce obras igualmente impactantes, pero muy diferentes técnica y formalmente. Se trató de esculturas de mínimo formato, hechas en papel maché convertido en una pasta dúctil luego pintada y barnizada, con aditamentos de bandas de tela, trapos, minúsculos resortes de aparatos desarticulados, ruedas, cuerdas, tablas, frascos.

El mundo de Guillermo Forchino en esta muestra es el de seres en los que, tanto o más que la enfermedad mental, parecen primar la decrepitud física, los deterioros irreversibles de la edad, los estragos que producen la pobreza y el abandono. Se trata de hombres y mujeres de rostros hinchados, deformados, convertidos a veces en máscaras grotescas, rostros simiescos o alelados de los que toda humanidad feliz parece haber sido borrada y donde, por el contrario, se concentran signos del máximo dolor humano. A diferencia de lo que sucede en los dibujos de Castaño, el desnudo corporal está prácticamente ausente: sólo son visibles los rostros, las manos y a veces los pies, enormes –como en el realismo social, pero con una intencionalidad y una significación diferente–, que emergen de los cuerpos vendados.

Los «trapos» que utiliza Guillermo Forchino para cubrir los cuerpos de sus pacientes cumplen una función múltiple y en cada caso ambigua: recuerdan la uniformidad e intercambiabilidad de las vestimentas de los internados, que carecen de prendas personales y usan de manera indistinta las distribuidas colectivamente por sus cuidadores. Representan al mismo tiempo las sábanas gastadas y las precarias cubiertas de los colchones. En algunos momentos se convierten en camisas de fuerza, son gasas y vendas de cuerpos heridos o mutilados. Muchas veces desempeñan una función análoga a la de las ligaduras de Castaño y cubren parcial o totalmente los cuerpos, transformándolos en bultos inermes y quietos, o en prisioneros sin posibilidades de evasión o de liberación.

Estos personajes dolientes se nos muestran como residuos sociales en la etapa final de una decadencia sin atenuantes, pero no se sabe exactamente si son locos, ancianos prematuros, discapacitados físicos, prisioneros u objetos de experimentación. Sin embargo, la intención de Forchino no es la de afirmar una sinonimia entre todos estos actores sociales, sino la de señalar la común exclusión de un campo social que rechaza todo lo que no es considerado «normal», todo lo que se aleja de un tipo humano impuesto en las sociedades modernas, que debe ser paradigma de la salud física y mental, de la juventud, de la sujeción a las normas y pautas preestablecidas, de la productividad, del «éxito».

Forchino tematiza este sector social cercado, escarnecido, proscripto o reducido a la indefensión infantil, pero lo hace de tal modo que promueve en el espectador una inevitable «simpatía» (en el sentido etimológico del término). También pone énfasis en los procesos de despersonalización que conlleva la internación hospitalaria, por lo cual todas estas obras llevan como título un número, seguido de un nombre sin la mención del apellido.

En *0251-Juan B*, el homúnculo que mira desde sus ojos hundidos en la cabeza rapada no sólo está sujeto a los trapos-camisa de fuerza-ataduras, que dejan únicamente libre una gran mano deforme, sino que además está aprisionado en un frasco de laboratorio, homologado quizás a un conejillo de Indias. Repite esta tipología

con algunas variantes en *27-Rubén P*, donde el hombrecito, en una situación análoga, expresa un terror sin atenuantes y levanta la mano izquierda como para defenderse de un poder invisible.

En algunas obras es sólo la camisa de fuerza la que convierte al hombre en un ser simiesco-animalesco y al mismo tiempo extrañamente peligroso, desprovisto de toda belleza y de toda dignidad, incapaz de liberarse de esa prisión y consecuentemente de ese estigma con que los demás hombres lo han segregado.

En las esculturas-bulto, el hombre o mujer es sólo eso: un bulto incómodo, estático, carente de toda movilidad, cosificado, como si se tratara del estadio final de un proceso de deshumanización.

Rubén Porta expuso nueve grabados de la serie Un viaje imaginario a las dos «O», Oliveros-Oliva. En *Camino al agujero negro* hay una superposición de materiales: sobre una chapa de zinc resinada y taladrada, el soporte de tela rústica sostiene una imagen cósmica, una especie de vórtice que se abre sobre un ojo oscuro, el «agujero negro» de la «antimateria» descubierta por los astrónomos. Círculos mínimos, obtenidos de las perforaciones de los teletipos, simbolizan galaxias diseminadas por el espacio. El artista quiere establecer un paralelismo entre esa oscuridad interastral y la del hombre que siente zozobrar su razón y percibe al mismo tiempo ese hundimiento en las sombras como una gigantesca prisión (los hilos de bolsa que enmarcan el «agujero negro» la figuran), a pesar de las luces lejanas.

En *Ángeles en el infierno,* hay también una base de chapa de zinc cubierta por tela. El fondo rojo alude convencionalmente al infierno y éste a un lugar indeterminado de castigo, tortura, degradación. La banda de la parte superior representa los techos de las galerías pueblerinas y está elaborada con residuos metalúrgicos. Una luna de zinc ilumina esas siluetas fantasmales, anónimas, armadas con arpilleras cortadas y deshilachadas, que simulan ser las sombras sin rostro de los pobladores de los institutos psiquiátricos.

En *La última parada,* la plancha metálica vieja, corroída por el ácido, está cubierta por un trozo de arpillera deshilachada que contrasta con la distribución constructiva del espacio. La luna roja, que preside la noche en el instituto psiquiátrico, no alcanza a iluminar la figura horizontal de hebras deshilachadas yacente en «la última parada» (la muerte).

En *El flautista de Oliveros,* la parte inferior está recorrida por una especie de flauta –una quena– hecha con materiales de desecho. Sobre ella, en la zona central, la figura casi alada de un flautista se impone sobre las simétricas columnas paralelas y sobre el fondo cuadriculado, que indica una escala ilusoria.

En *Joyas en el basurero,* la ausencia de color y la indefinición de las formas desvaídas en el rectángulo central y en los pequeños cuadrados y rectángulos que lo rodean, unidos por hilos modestos

por encima de la tela deshilachada y cortada en uno de los bordes, sirven de fondo, sin embargo, a metáforas apenas insinuadas de valores humanos desdeñados.

Al otro lado está la luz: En este caso el soporte está dado por un trozo de cotín, de los que cubren los colchones y están marcados por el óxido de los elásticos. Estos fragmentos de cotín o de sábana, gastados, manchados, aluden a la cama de hospital, presente además en imagen en el rectángulo de nerolite inferior, cuadriculado y poblado de signos apenas visibles. La luz se insinúa, enigmáticamente, más allá de la diagonal que cae hacia la derecha y divide el espacio en dos zonas.

Noche de luna en Oliveros: En el centro una chapa de zinc, entintada, introduce un aguafuerte que compite con grabados mínimos impresos en telas gastadas, obtenidos gracias a tacos de madera cubiertos de nerolite y quemados, hinchados, rotos y también entintados. La luna aparece en sus distintas fases enmarcando un universo fantasmal.

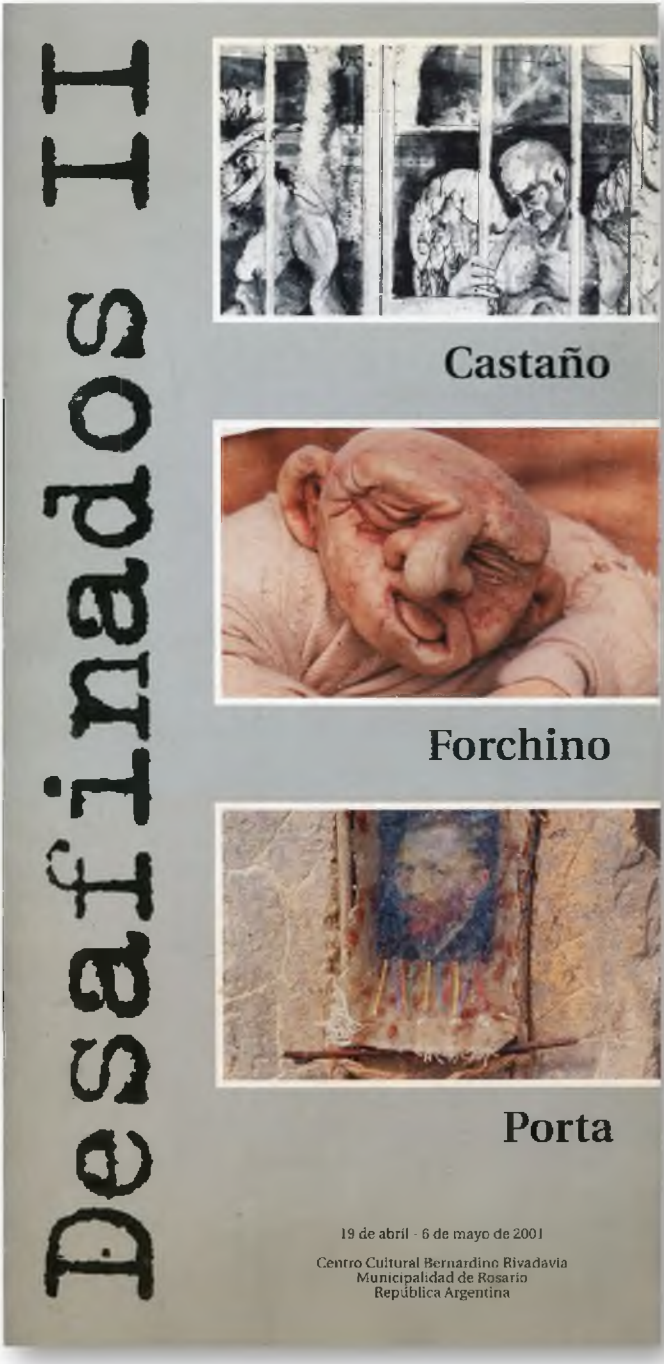
En *Closed door,* las líneas paralelas de la base, en amarillo, remiten a las que puntúan las calles urbanas y sostienen la estructura superior, en la que se destacan, sobre vallas cuadradas y negras como supuestas señales de tránsito, las dos «O» (Oliveros y Oliva). El paisaje indefinido que les sirve de fondo está atravesado por una franja en diagonal que sólo parece conducir al inmenso sol rojo bajo en el horizonte.

«Desafinados I» tuvo diferentes públicos. Por una parte, hubo visitas de grupos de internados –especialmente del Hospital Psiquiátrico de Rosario– que asistieron acompañados por sus psicólogos. Estos últimos invitaron a los artistas a organizarles un taller –invitación aceptada y de positivas consecuencias– y aportaron un *feedback* fecundo para unos y otros.

Por otra parte, «Desafinados I» contó con una considerable afluencia del «gran público». Quizás el momento político en que se exhibió facilitó el hecho de que su recepción fuera la de una «obra abierta». En efecto, coincidió con la finalización de la dictadura militar, la transición hacia la democracia y la difusión acerca de los innumerables abusos de aquélla.

Quizás por esa razón muchos de los espectadores que circularon por la Galería Krass vieron en los cuerpos amarrados de Marcelo Castaño, en los personajes degradados de Guillermo Forchino y en las metáforas y metonimias de Rubén Porta mucho más que una denuncia de la situación específica de los enfermos mentales. Sin embargo, el público que circula por galerías, museos y centros culturales en busca de una contemplación estética sin más –es decir, el «público de arte»– fue tal vez el que mejor evaluó esta exposición, insertándola como un acontecimiento singular en la historia del arte rosarino de esos días.

Portada del catálogo de
la muestra, 1985.


Desafinados II
Castaño
Forchino
Porta
19 de abril - 6 de mayo de 2001
Centro Cultural Bernardino Rivadavia
Municipalidad de Rosario
República Argentina

«Desafinados II»

Dieciséis años más tarde, «Desafinados II» retoma el desafío, ratificándolo, profundizándolo o ampliándolo, según los casos.

En ese lapso, y en los albores de un nuevo milenio, la escena universal y la nacional han cambiado. En esta parte de América Latina, las democracias han reemplazado las dictaduras militares, pero a su vez han sufrido los embates ocasionados por las nuevas condiciones económicas y sociales. A escala internacional, la «muerte de las utopías» ha ido de la mano de los avances de una globalización que contradictoriamente aúna y separa más aún al Primer y al Tercer Mundo, y que también ha colaborado en las crisis sucesivas. La vieja dialéctica entre clases sociales tiende a ser relegada por la emergencia de nuevos actores sociales, nuevos movimientos, nuevas prácticas. En el campo del arte, la tan vapuleada «crisis de las vanguardias» se ha vinculado a la de la modernidad global y ha permitido el acceso a una etapa diferente que algunos han llamado «posmodernidad» (con distintas interpretaciones y evaluaciones) y otros «modernidad tardía», pero que de todos modos ha modificado las diferentes instancias de la producción artística (e incluso de las «culturas estéticas»).

En estas circunstancias Marcelo Castaño, Rubén Porta y Guillermo Forchino resuelven presentar «Desafinados II». Con respecto a «Desafinados I», esta segunda muestra constituye una vuelta –una reedición– y al mismo tiempo una continuación, una profundización y una ampliación, según los casos, lo cual implica convergencias pero también divergencias. La idea sustentante sigue siendo la que concierne a los «desafinados», entendidos éstos como los que en el supuesto conjunto armonioso emiten las notas discordantes. Pero en cuanto a quiénes son los «desafinados», en esta segunda propuesta se ratifica en parte que son los mismos, pero en parte también se afirma que son otros.

En la práctica, esta situación se ha resuelto mediante la nueva presentación de algunas (Porta y Castaño) o todas (Forchino) las obras de «Desafinados I» y el agregado de otras que juegan una especie de contrapunto con las primeras.

Guillermo Forchino presenta, en sucesión, todas las esculturas ubicadas de una manera insólita: de espaldas al espectador, cada una de ellas se enfrenta a su fotografía agigantada, que la exhibe frontalmente. Así, entre las esculturas y sus fotografías circula un espacio interior que permite un diálogo inter-imágenes, o mejor, inter-obras.

Conceptualmente, se trata de los mismos «desafinados», esos sujetos ambiguos y polisémicos que parecen concentrar en sí todas o casi todas las gamas de la exclusión social, amenazados por la despersonalización y la deshumanización, sujetos a la servidumbre

Portada del catálogo de la muestra, 2002.

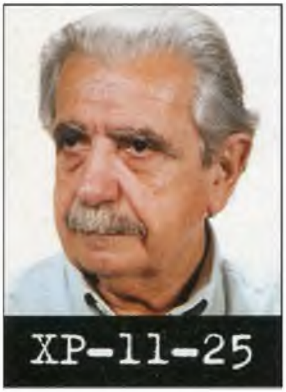
suprema que es la de la ausencia de libertad y la privación de dignidad. Iconográficamente, no hay diferencias entre unas y otras imágenes, salvo las que provienen de la aplicación de distintas técnicas (escultura en un caso y fotografía en otro) y otra más sutil, de índole semiótica, que apunta a: 1) las esculturas son obras únicas; 2) las fotografías las toman como referentes; 3) gracias a la «reproductibilidad técnica» de que hablaba Walter Benjamin, éstas pueden ser múltiples; 4) la reducción del espacio tridimensional de las primeras al bidimensional de las segundas obliga a hacer opciones, que en este caso se han inclinado a favor de la frontalidad.

Por otra parte, el enfrentamiento de esculturas y fotografías parece delimitar un universo que, en cierto modo, adquiere autonomía y se cierra sobre sí mismo. Así, al mismo tiempo que es dolorosamente excluido del mundo «normal», lo excluye, se niega a la asimilación, cierra también las puertas a la posibilidad de un acceso ontológico distinto que quizás enriquecería con aportes originales la dimensión humana.

Rubén Porta en «Desafinados II» se remonta a quien históricamente se ha constituido en paradigma del acercamiento entre locura y arte: el artista holandés Vincent Van Gogh. Por eso, si la serie exhibida en «Desafinados I» se titula Viaje imaginario a las dos «O», Oliveros-Oliva, las obras nuevas expuestas en «Desafinados II» se presentan como un homenaje a Van Gogh.

Porta se desliza con gran facilidad de los grabados a los objetos, utilizando en ambos casos materiales generalmente rústicos o naturales, o que tienen alguna relación identitaria con el tema. Por otra parte, si la materialidad es importante, no lo es menos la conceptualidad implícita, lo que lleva a veces a considerar sus obras como «abstractas».

En «Desafinados II» reinstala algunas obras expuestas en «Desafinados I»: *Joyas en el basurero, La última parada, Al otro lado está la luz,* y a partir de las mismas se remonta al núcleo imaginario que rodea la vida, la producción y el mito de Van Gogh. En los dos objetos elaborados a partir de ladrillos, hay zonas rectangulares excavadas y rellenas con diversos elementos que permiten capturar y complejizar nuevos sentidos, que a su vez no se agotan en la mera relación con el artista invocado, sino que se imbrican con otros significados, locales o que conducen a una resemantización. En el primer bloque, por ejemplo, en el rectángulo superior la resina deja transparentar piedra y flores, en tanto que el inferior permite ver un trapo rojo y una leyenda, la de un verso del Himno Nacional Argentino: *O juremos con gloria morir.* En el otro bloque hay una impronta arqueológica que rige un símil de guarda primitiva en la parte inferior, mientras que el rectángulo superior alberga un autorretrato de Van Gogh sobre trapo y está guarnecido por una franja hecha con cables coloreados.



Joyas desaparecidas parte de *Joyas en el basurero,* pero también remite a un grabado de Porta de los años 80 consistente en el diseño estilizado de un enchufe eléctrico, que podría relacionarse indistintamente con la tortura por la aplicación de la picana, o con la supuesta terapia de «electroshocks». En este caso no se trata de un grabado sobre papel sino de un objeto producido a partir de un mármol (proveniente de una mesada de cocina) entintado en algunas zonas. De este modo, se enlaza también la memoria de los internados con la de los desaparecidos.

En *Cuervos de Van Gogh* o *La muerte en un cuervo sobre los campos de Auvers-sur-Oise,* hay, aparentemente, una factura casi lúdica. Sobre la base de un paralelepípedo tubular, el artista ha montado un artefacto que figura un cuervo y que, gracias a un mecanismo elemental, puede hacer descender o ascender la diagonal de su cuerpo tendido y acabado en pico. De este modo «pobre», objetual y cinético, se quiere recordar los últimos cuervos pintados por Van Gogh sobre los campos de trigo cercanos a lo que fue su morada final, aunque en este caso el trigal está «representado» por la alfombra de arpillera cosida y remendada. Pero también se enlaza a los protagonistas de la serie Viaje imaginario o las dos «O», Oliveros-Oliva con la memoria de Van Gogh, porque la relación entre la figura yacente de *La última parada* y estos cuervos necrofílicos está dada, unívocamente, por la muerte.

Marcelo Castaño amplía el espectro de los «desafinados» con respecto a Rubén Porta y a Guillermo Forchino, para quienes estos siguen siendo los previstos inicialmente: los que están o han estado marcados por la enfermedad mental. En los dieciséis años transcurridos desde los primeros «desafinados», las profundas transformaciones sociales y económicas acaecidas en la escena internacional y consecuentemente en la nacional (los deterioros sociales, los sucesivos vasallajes de una democracia dependiente, el auge de la corrupción en las instituciones, la falta de justicia, la pobreza, la improductividad, el desempleo, etc.) han permitido renovar e incrementar en proporciones impensadas hasta ahora la cantidad y diversidad de excluidos, de «inarmónicos», de «desafinados».

Es por esta razón que, si bien Castaño vuelve a exhibir algunas obras de «Desafinados I» *(Paciente controlado; Urgencia II; Laborterapia),* en esta segunda presentación emergen nuevos y otros protagonistas, los que él llama «desafinados sociales». Así, en su dibujo de mayores dimensiones, *Algunas ratas tienen la llave,* aparecen sobre la franja horizontal y en transparencias imágenes de diversas crucifixiones –de Dalí, de Lucas Cranach, del Aleijadinho– que sirven de fondo a algunas figuras paradigmáticas y al mismo tiempo simbólicas, distribuidas en las tres zonas en que se divide el espacio. En la parte izquierda encontramos un Cristo obrero, identificado por su casco, que juega una especie de contrapunto invisible

con el *Cristo en el garaje* de Berni, el gran artista rosarino, y otro, apenas más visible, con las transparencias de las crucifixiones del Aleijadinho y de Lucas Cranach, en tanto que a sus pies se divisan manos que piden y un pájaro que simboliza la vida, la esperanza. En la parte central el «desafinado» está lobotomizado y amordazado, simbolizando de este modo la impotencia ante el control y el silencio autoritario impuestos por la sociedad de consumo. A su izquierda, otro personaje lo contempla, también impotente pero resignado, y la transparencia de la crucifixión invertida de Salvador Dalí justifica la leyenda apenas legible de la base: «Todo está al revés». En el sector derecho, una figura alada se destaca sobre otra crucifixión de Dalí y representa a la «utopía encarcelada». Todo el espacio tiene como fondo casi imperceptible las líneas paralelas de un pentagrama imaginario que alude al origen musical de los «desafinados» y es registrado como una gran cárcel, designada por el enrejado que lo recubre y la puerta metálica cerrada. Si Castaño había señalado en la serie de «Desafinados I» la privación dolorosa de la libertad en los internados, en los institutos psiquiátricos, aquí la destaca para otros actores sociales, pero en este caso los instrumentos y tratamientos son más torvos aún: prisión, crucifixión y sobre todo el acecho y la vigilancia represiva de los guardianes perversos de un orden trastocado, simbolizados por las ratas que enmarcan la totalidad del escenario, de las cuales sólo algunas poseen la llave que permitiría la liberación.

En *Hasta a Cristo han dado vuelta*, el Cristo crucificado aparece de espaldas o en un escorzo prácticamente dorsal. De este modo se indica no sólo la inversión del orden primero, sino también la alteración del sentido, la neutralización del sacrificio divino, la desviación de la redención prometida a los hombres en el abrazo frontal de la crucifixión.

En *Nuestras cartas*, los iconos de los naipes han sido alterados para adaptarlos mejor a los objetivos de la denuncia: en uno se encuentra un obrero crucificado, en otro un funcionario provisto de máscara o careta carnavalesca, en un tercero la justicia a medias vidente. Una referencia apenas esbozada a la figura de Gardel permite el anclaje en el tango argentino «Cambalache», tradicional denunciante de los males nacionales desde la época de Discépolo. Y el mazo de naipes desplegados alude al «truco», quizás el más conocido y difundido de los juegos nacionales, núcleo de encuentros varoniles en los viejos cafés. De este modo, los «desafinados» y sus «desafinadores» tienen patria, identidad.

Elsa Flores Ballesteros (1928-2015)
Fue profesora consulta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Profesora titular de Sociología y Antropología del Arte y de Historia del Arte Americano II de la carrera de Artes de la UBA. Directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la UBA. Investigadora en UBACyT. Miembro de la Comisión de Doctorado de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

OBRAS

En el taller de
Rubén Porta, 2003.

Desafinados | Buenos Aires, abril 2002

Desafinados es una orquesta de abandonados, un coro de chirridos desoídos por la sorda conciencia. Hay locos, marginales y viejos a punto de derretirse representados en objetos, dibujos, fotos, video e impresiones.

Las obras hablan de muchos años de trabajo y dolor. Es una exposición de la indiferencia sistematizada en carne viva, de lo que sucede cuando cárceles y psiquiátricos se transforman en depósitos medievales de gente fea. No es una muestra *fashion*, más bien apunta al cuerpo degradado y no deja ganas de pensar en especulaciones retóricas.

Marcelo Castaño (1952) es lúgubre, académico, intenso y expresivo, dibuja historias de tintas de gran tamaño con crucifixiones, seres desnudos tras las rejas y frisos de ratas «que a veces tienen la llave». El bastidor es una encerrona de líneas agudas condenadas a prisión perpetua.

Guillermo Forchino (1952) es un sarcástico desmesurado que desde hace unos años vive en París: su humor negro llega a desbordes de tierna fragilidad, como la miniatura de un ser enchufado por sondas en su cama con su pijama a rayas, con sus ojos vidriosos y su pito enfrascado en patética desnudez. Fotos y viejitos tremendos. El grito en papel maché, vendas y resinas.

Rubén Porta (1925) –quien además de grabador es vicedecano de la UNR– prefiere bellezas ásperas que desde el silencio de lo rústico rescaten levemente del horror. Presenta un homenaje al «suicidado de la sociedad», los retratos de Van Gogh se proyectan sobre ladrillos, impresiones de su oreja entre pedazos de trapo, cuervos y sutilezas de electroshock. Una vez Porta talló un sello en la suela de sus zapatos e hizo 30.000 pasos entintando las baldosas de las veredas de Rosario. Memoria muda de seres leves.

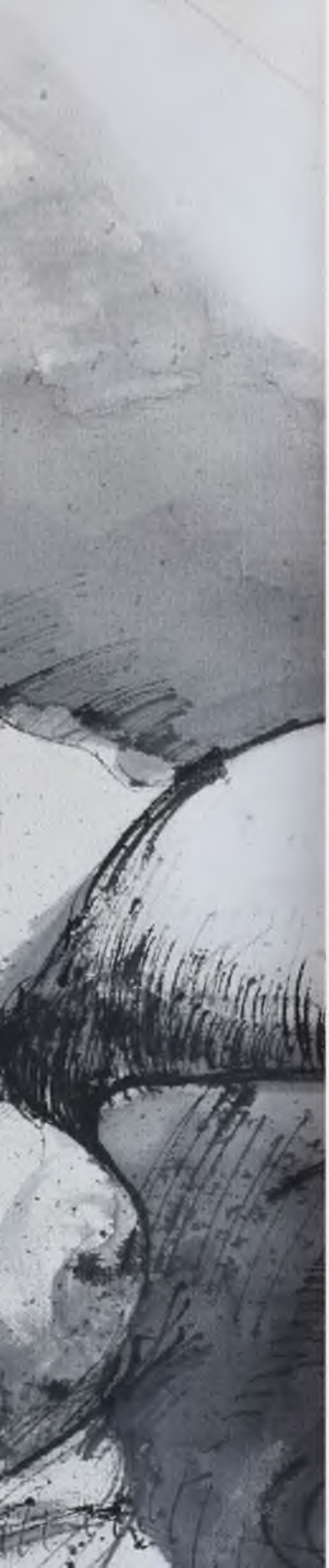
Estos tres artistas hicieron «Desafinados I» en 1985 y deciden reunirse nuevamente para presentar esta segunda versión, que se vio hace un año en el centro Cultural Rivadavia de Rosario, donde Elsa Flores presentó un libro que habla de ellos tres: artistas dueños de un lenguaje personal que siempre ha sido acompañado por el alto compromiso con los límites de la dimensión humana.

En el 85 los dementes se parecían a los desaparecidos. Ahora se suma la voz de la enfermedad social, del arte autista y de la locura de maltratar a los más débiles en pos de la razón del más fuerte.

Desafinados insiste en que hay otra historia a la cual habría que prestarle ojos, tacto, oreja y corazón.

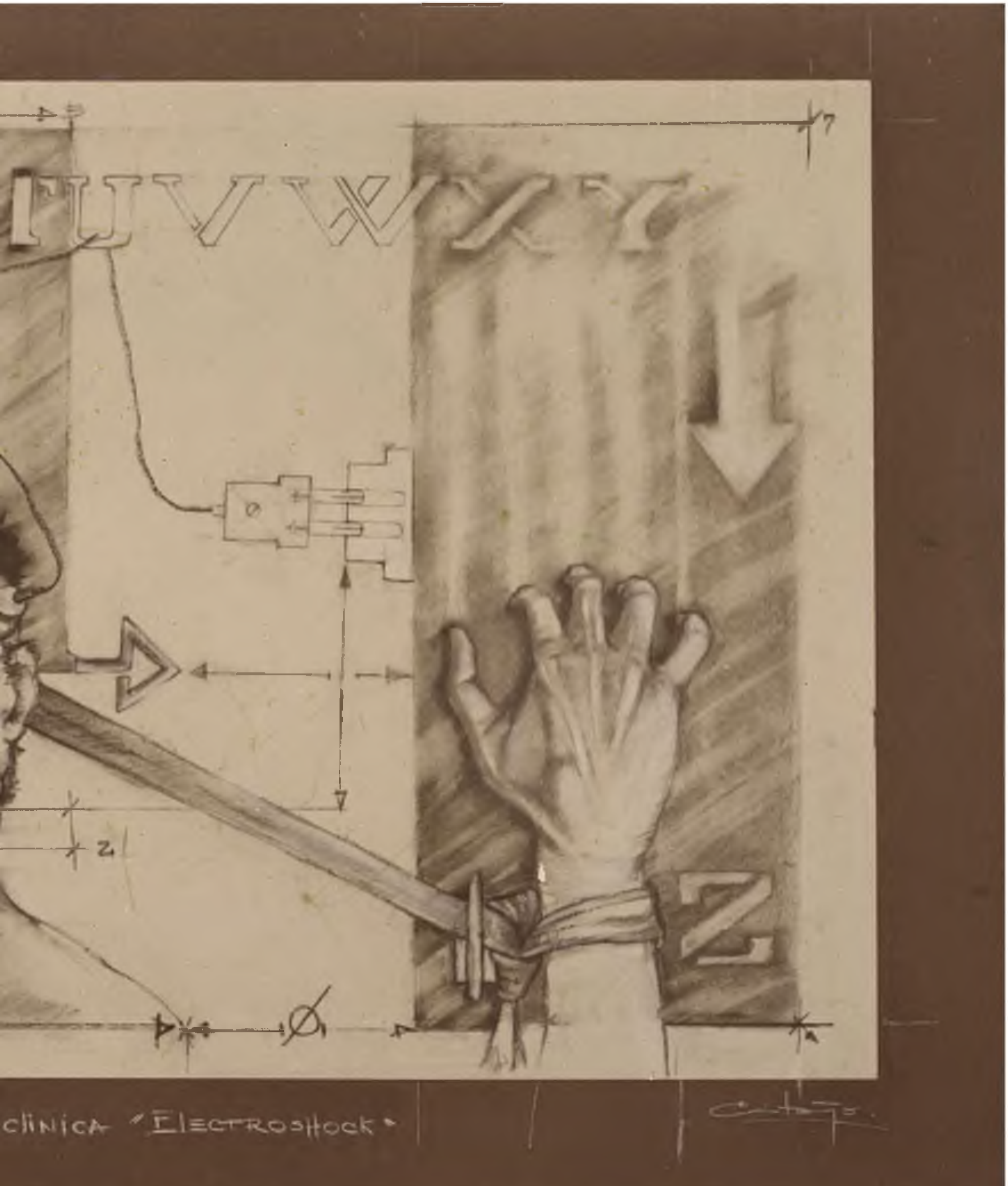
Xil Buffone

Artista visual, cronista de arte y docente.



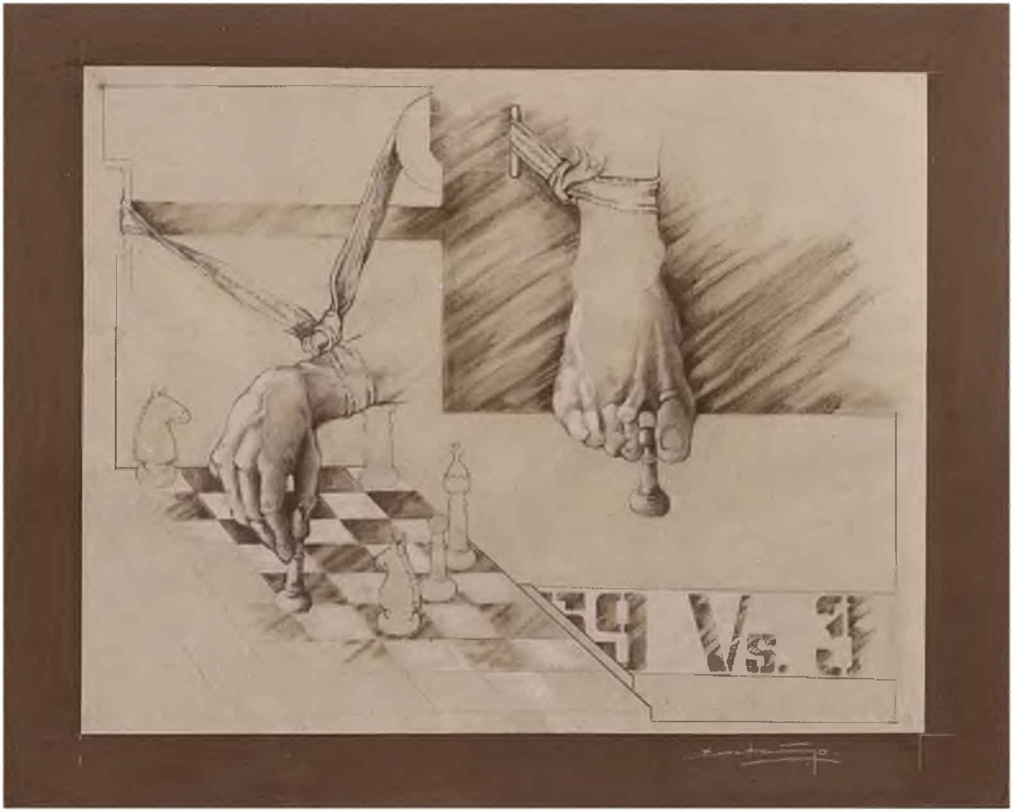
Castaño

Pacientes en la Clínica Electroshock, 1985
Sanguínea sobre papel montado en hardboard
60 x 90 cm


UVWXY
Z
clinica "Electroshock"

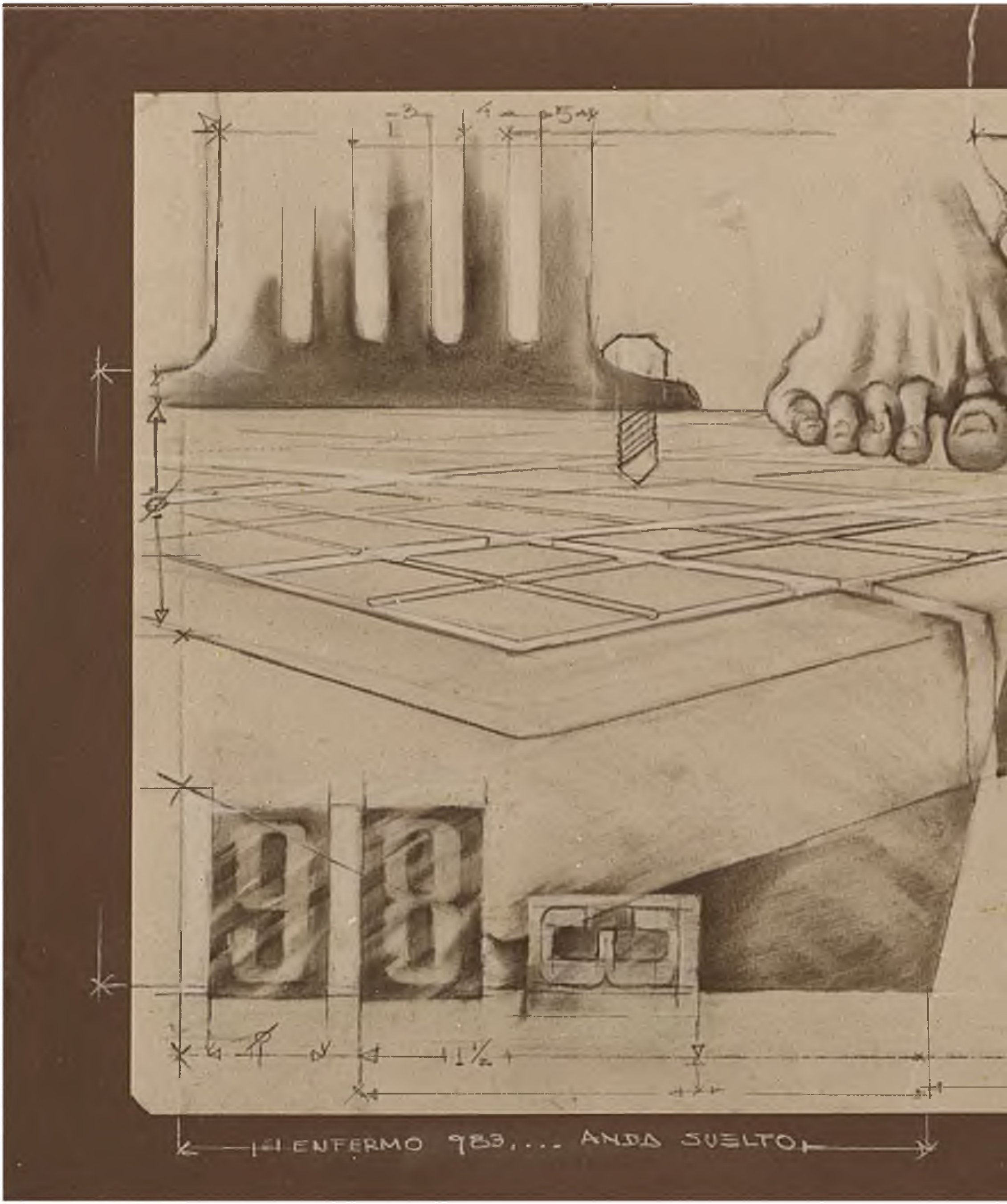
Entrada, evolución y salida, 1985
Sanguínea sobre papel montado
en hardboard
60 x 90 cm

Pacientes en la clínica. Estadía I, 1985
Sanguínea sobre papel montado
en hardboard
60 x 90 cm



Laborterapia, 1985
Sanguínea sobre papel
montado en hardboard
60 x 90 cm

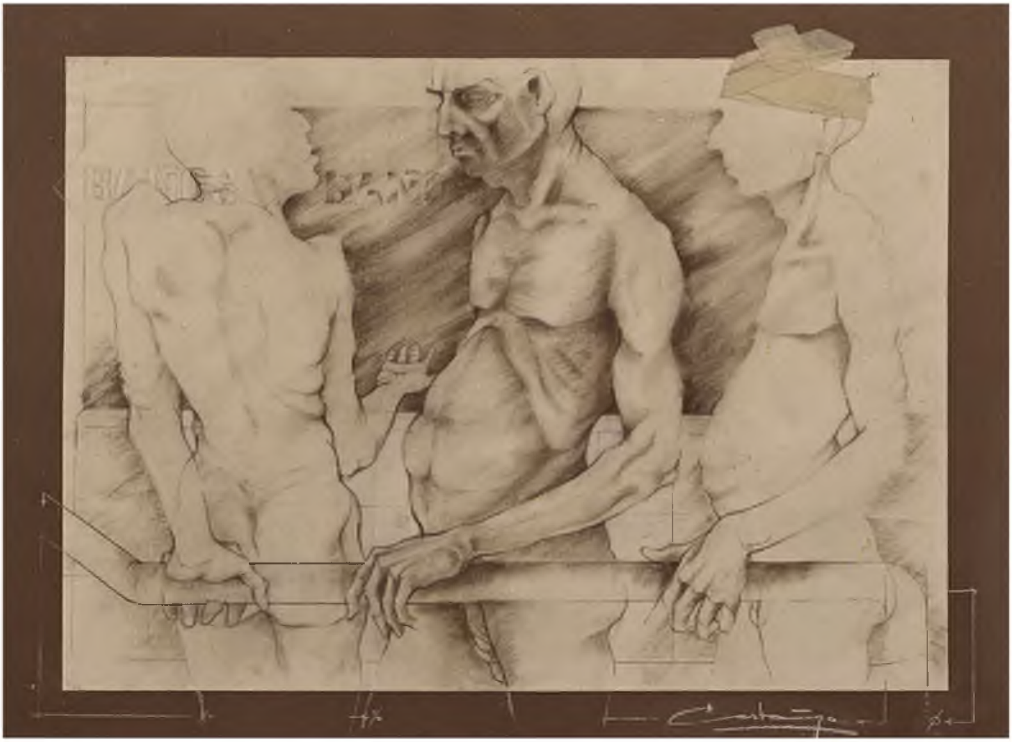
Página opuesta:
Detalle


ENFERMO 983,... ANDA SUELTO

El enfermo 983 anda suelto, 1985
Sanguínea sobre papel montado en hardboard
60 x 90 cm

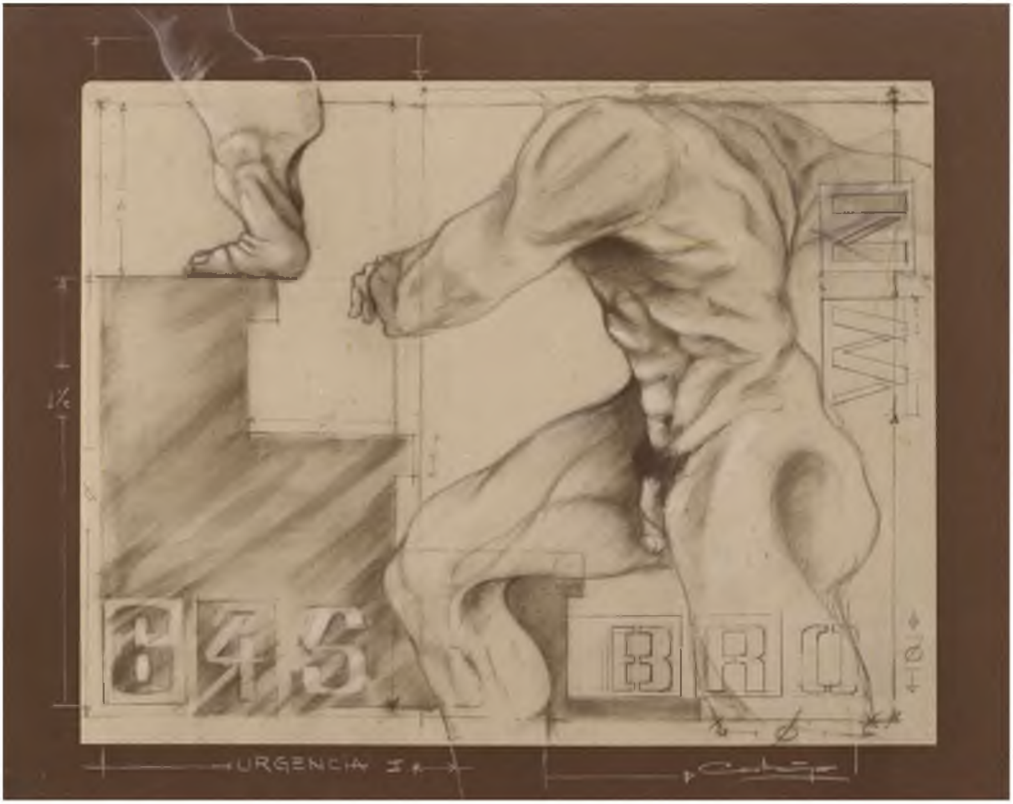
Pacientes en la clínica. Estadía II, 1985
Sanguínea sobre papel montado
en hardboard
60 x 90 cm

3
1
5
ESTADIA II



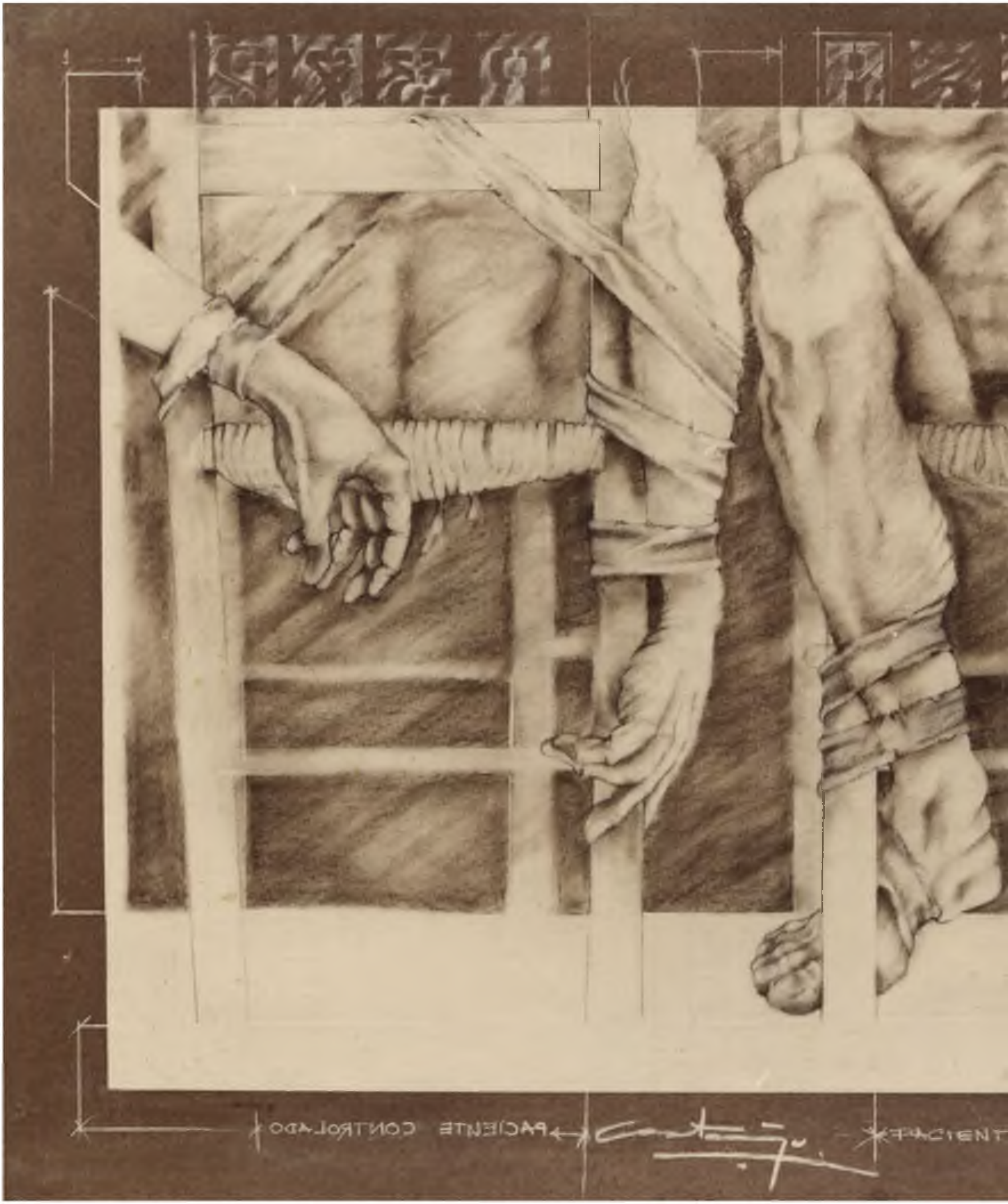
En los baños, 1985
Sanguínea sobre papel
montado en hardboard
60 x 90 cm

Página opuesta:
Detalle

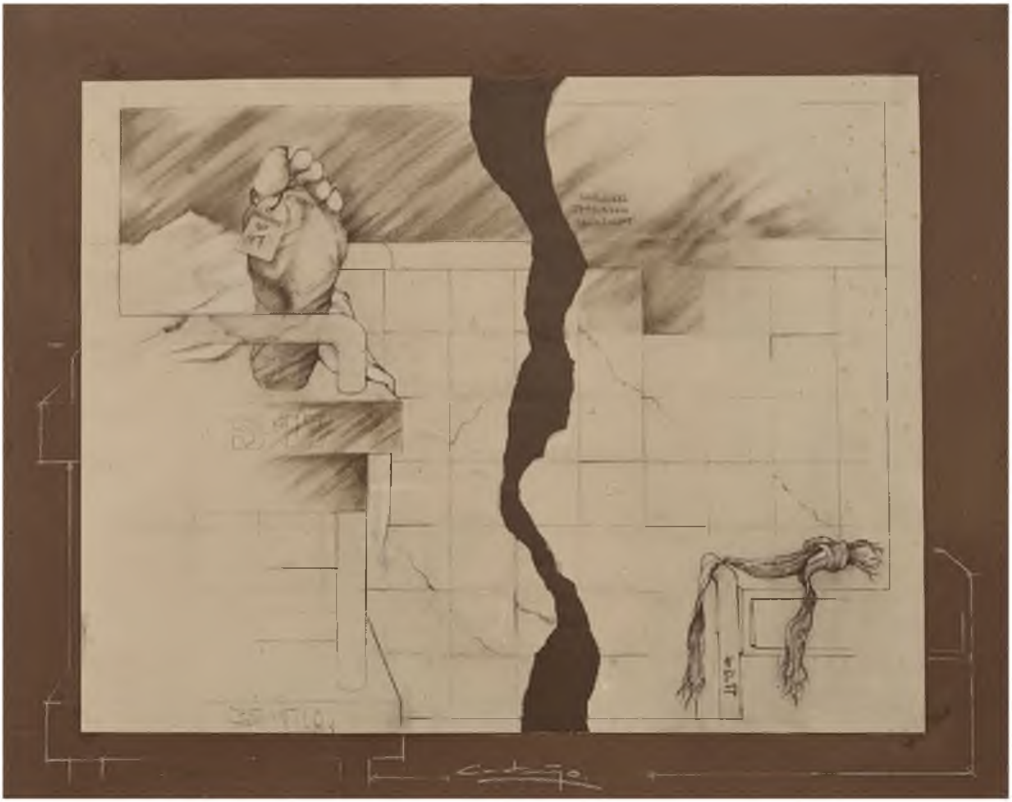


Urgencia I, 1985
Sanguínea sobre papel
montado en hardboard
60 x 90 cm

Urgencia II, 1985
Sanguínea sobre papel
montado en hardboard
60 x 90 cm

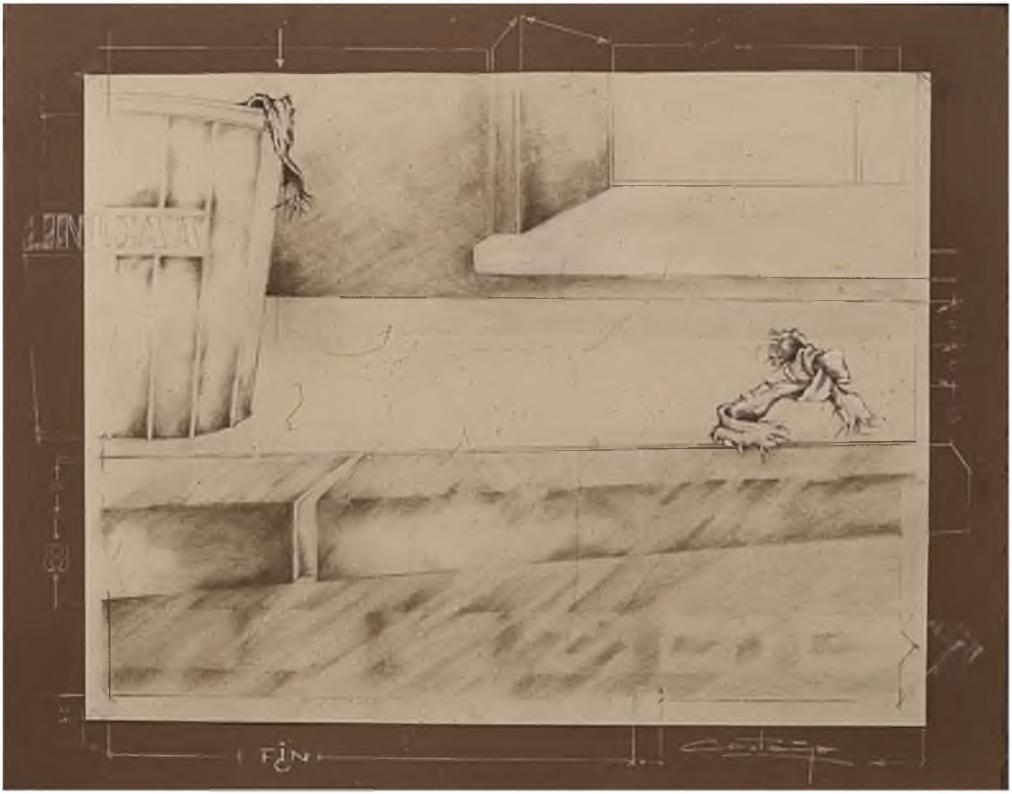


Paciente controlado, 1985
Sanguínea sobre papel
montado en hardboard
60 x 90 cm

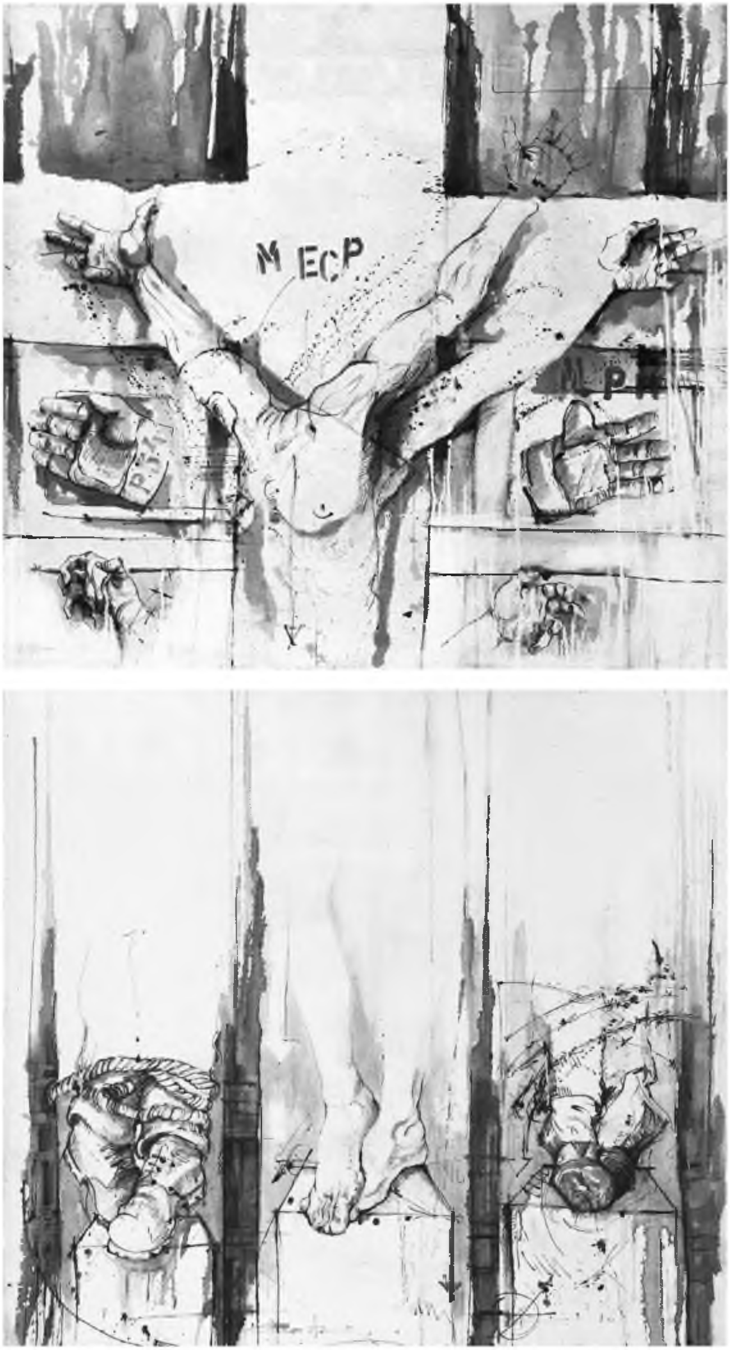


Fin del tour, 1985
Sanguínea sobre papel
montado en hardboard
60 x 90 cm

Fin, 1985
Sanguínea sobre papel
montado en hardboard
60 x 90 cm

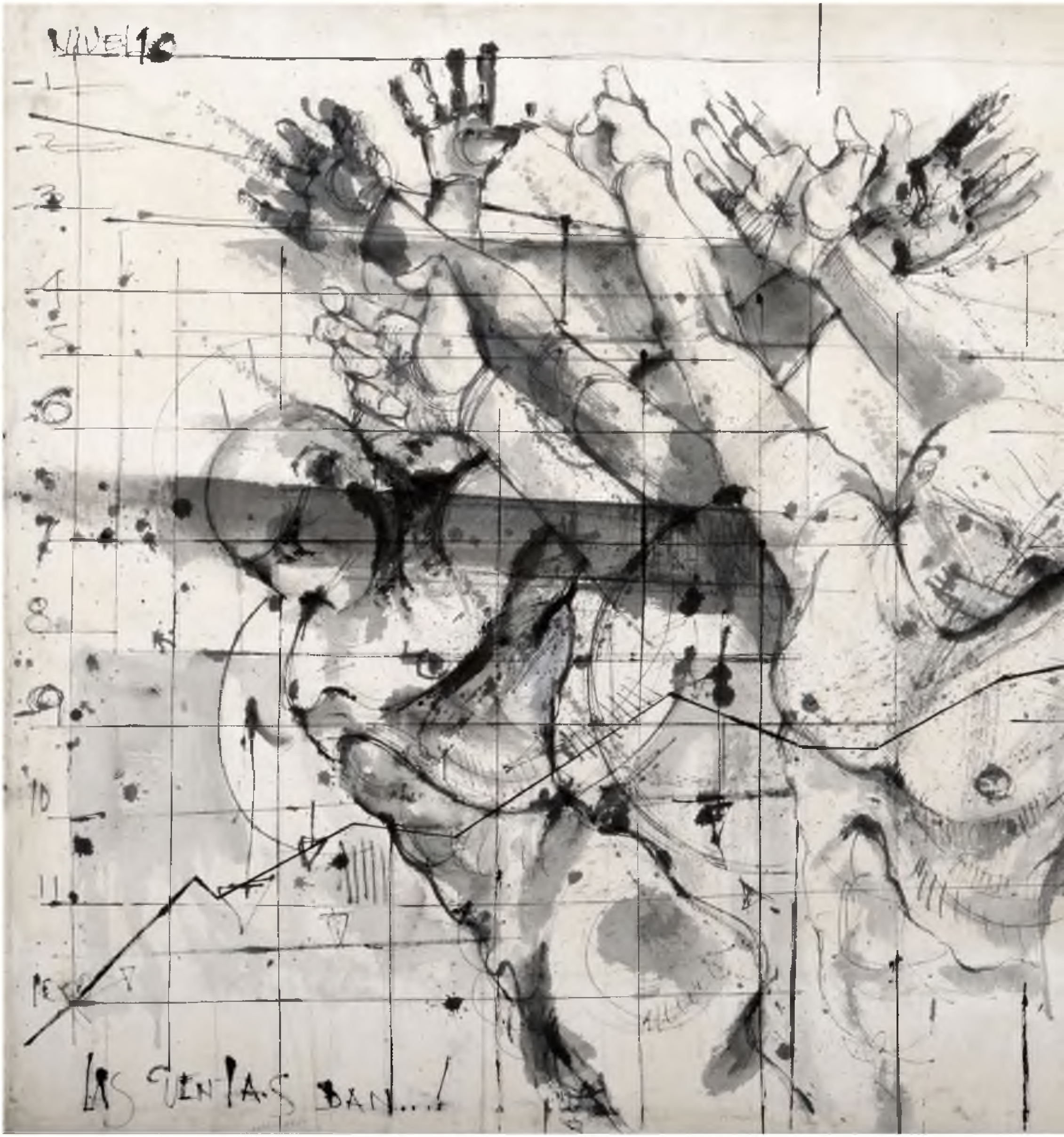


«Desafinados II», 2002.
Palais de Glace, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), Argentina.



Crucifixión del Obrero, 1997
Díptico
Tinta china sobre lienzo
300 x 150 cm

Página opuesta:
Hasta a Cristo han dado vuelta, 1997
Tinta china sobre lienzo
190 x 130 cm



Las cuentas dan, 1999
Tintas sobre lienzo
200 x 110 cm

Afiche Proselitista, 1997
Tinta china sobre tela
150 x 140 cm

El sillón de Rivadavia, 1997
Tinta china sobre tela
163 x 140 cm

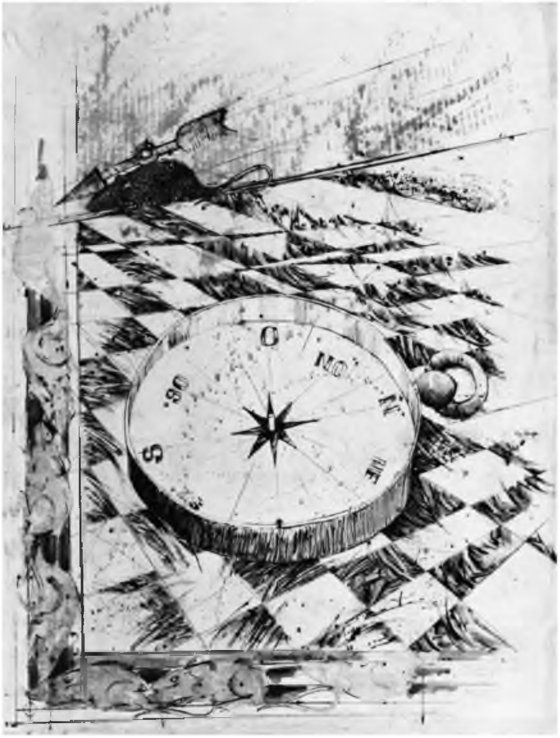
Todos queremos llegar, 1997
Tinta china sobre tela
150 x 150 cm

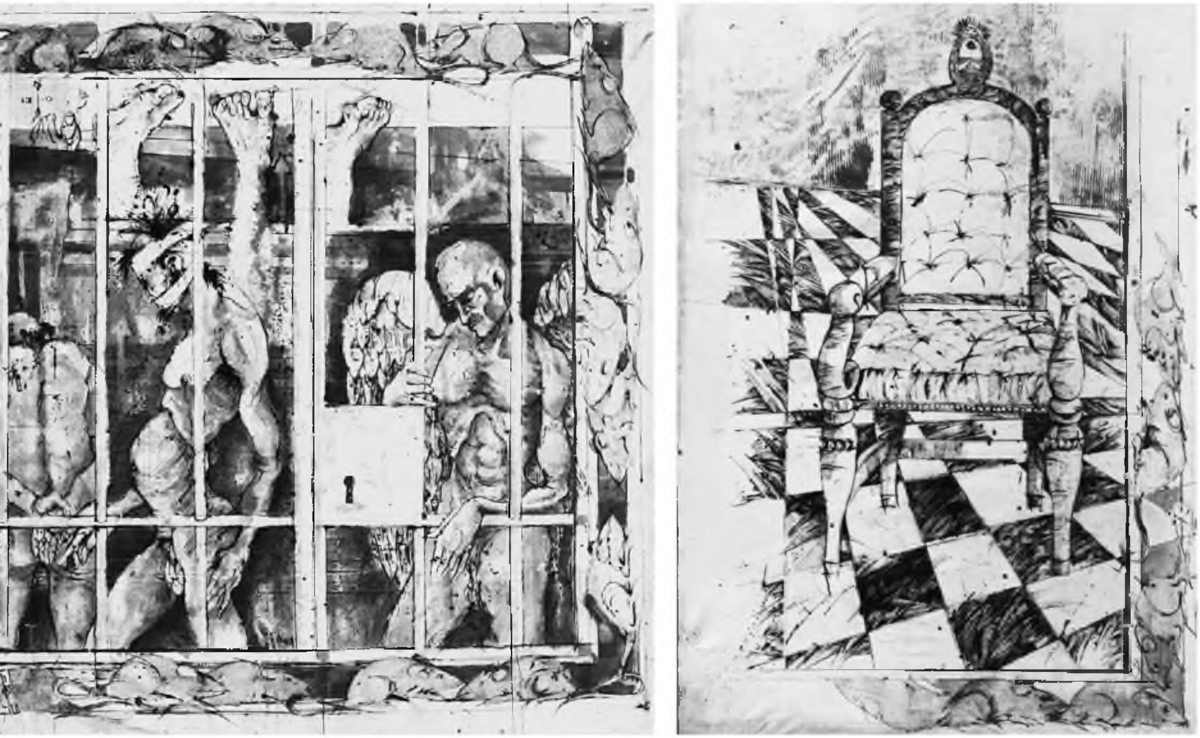
Página opuesta:
Detalle

No nos dejan llegar, 1997
Tinta china sobre tela
200 x 110 cm

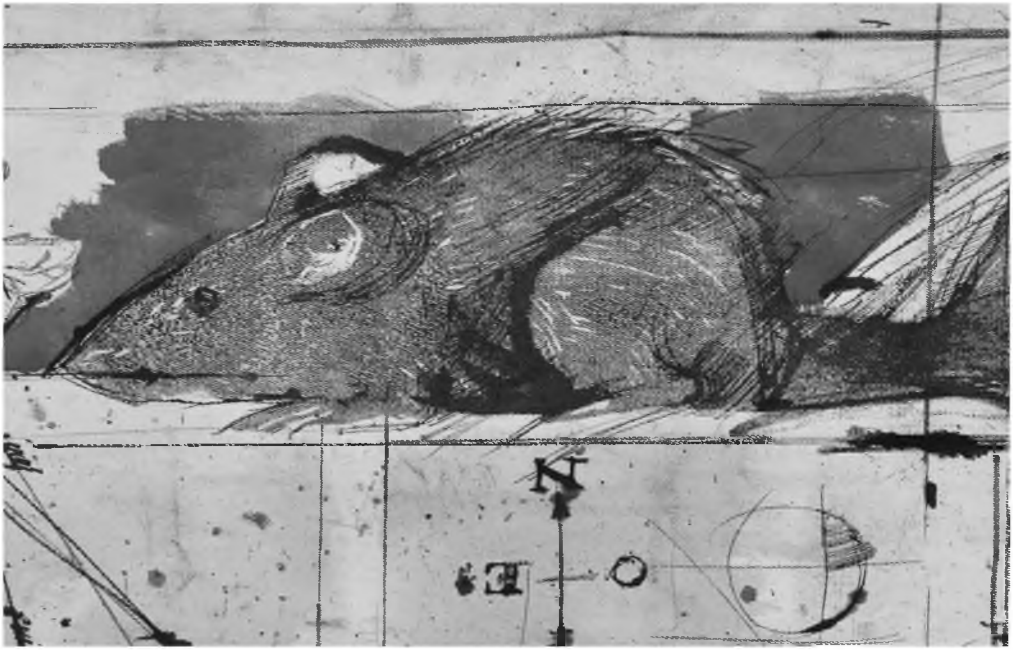
La creación de la nueva Argentina, 1995-2017
Díptico
Tinta china sobre lienzo
200 x 500 cm

Dos páginas siguientes:
Detalles





Algunas ratas tienen la llave, 1997
Tinta sobre lienzo
700 x 200 cm



Algunas ratas tienen la llave, 1997
Detalles

Altar a la globalización, 1997
Tinta sobre lienzo, instalación con objetos varios.
200 x 200 cm

La probidad del arte

Marcelo Castaño dispone ya de un lugar entre los artistas que trabajan en la ciudad. Su trabajo meritorio y constante ha sabido encontrar, desde sus primeros inicios, una dirección que apunta sin claudicaciones hacia una misma dirección: la expresión personal como medio para poder gritar sus verdades visuales.

El dibujo, aquella virtud del arte calificada como probidad por Ingres, ha desbordado sus límites estrictos y sus ambiciones de pulcritud académica, para volcarse en la atención de las urgencias comunicativas de Castaño.

Afirma sus claras intenciones en una solidez técnico-expresiva que le permite actuar del modo más directo y contundente.

La forma surge con la misma solvencia y espontaneidad de un rasgo caligráfico.

[...] Sus recursos claros e indubitables no admiten ambigüedades y, así, simplemente, «escriben» apremiados por la urgencia del decir, la versión más elemental e inequívoca de cada forma y logran que el paso de la muchedumbre sobrecoja en su avance al espectador inundado por los bosquejos de una exquisita factura dibujística.

Todo resuelto con una unidad y una representatividad personalísima. Todo logrado a partir de una decantada reflexión social y humanística. Todo cuidado desde el origen con un respeto por el consumidor al que este estupendo productor no pretende ni asombrar, ni asaltar; simplemente desea conmoverlo con su honestidad profesional.[1]

Rubén de la Colina

Pintor, grabador, docente y crítico de arte.
Fue director del Instituto de Investigación
Visual de la Facultad de Humanidades y Arte
y también director del Museo Castagnino.

1 Rubén de la Colina, «La probidad del arte», (Rosario: documento inédito, s/f).

Forchino

W. 0425 I, 1998
Papel maché, cera,
tela, alambre
29 x 23 x 40 cm

Página opuesta:
0317-Joaquín N, 1985
Papel maché, cera, tela,
soga, madera
116 x 39,5 x 29 cm

Doble página siguiente:
0441-Anastasia D, 1986
Papel maché, cera,
tela, alambre, cobre,
metales
41 x 22 x 29 cm

0122-Jaime H, 1985
Papel maché, cera, tela, alambre
21 x 28 x 20 cm

0363-Petrof D, 1985
Papel maché, cera, tela,
alambre, metales
45 x 20 x 28 cm

Venus de Pichincha, 1985
Papel maché, cera, hilo, tela, mármol
32 x 15 x 14 cm

0327-Julio H, 1985
Papel maché, cera, ojos
de vidrio, madera, tela
53 x 23 x 18 cm

Arriba:
0566-Josefa L, 1985
Papel maché, tela,
campana de vidrio
28 x 15 x 15 cm

Abajo:
0158-Ernesto F, 1985
Papel maché, cera, tela,
50 x 30 x 28 cm

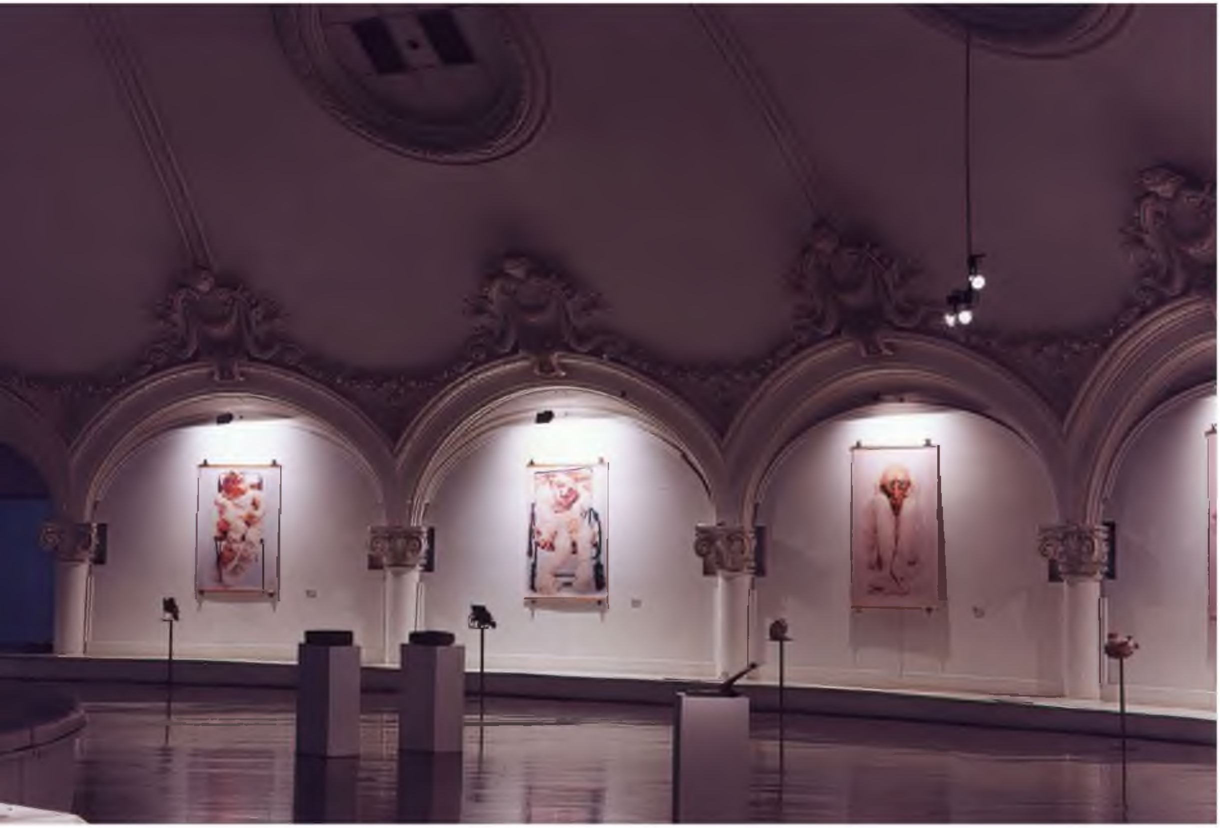
Página opuesta:
0426-Gregoria D, 1985
Papel maché, cera, tela,
madera, tubo acrílico
40 x 25 x 25 cm

Abajo izquierda:
0375-Sócrates G, 1985
Papel maché, cera, tela, ojo de vidrio, metal y frasco de vidrio
40 x 20 x 20 cm

Arriba derecha:
0535-Hugo L, 1985
Papel maché, cera, tela, frasco de vidrio, corcho
10 x 10 x 15 cm

Página opuesta:
0721-Graciana O, 1985
Papel maché, cera, tela, campana de vidrio
30 x 28 x 28 cm

Página opuesta:
C. H. 0726, 1998
Papel maché, cera, ojos
de vidrio, tela, chapa, alambre
25,5 x 14 x 18 cm
Imagen digital:
145 x 100 cm
Varillas de madera
y broches metálicos.



«Desafinados II», 2002
Palais de Glace, CABA, Argentina.

C.H. 0726, 1998
Papel maché, cera, ojos de vidrio, tela, chapa, alambre
25,5 x 14 x 18 cm

Página opuesta:
Ruido de botas, 1999
Papel maché, resina, ojos de vidrio, madera y chapa
58 x 28 x 22 cm

Arriba derecha:
El grito, 1987
Papel maché, madera,
pintura acrílica, zapatos
120 x 38 x 33 cm

Abajo izquierda:
H.A. 217, 1993
Resina poliuretano, tela,
frasco, óxido
32 x 14 x 14 cm

Página opuesta:
HLM, 1987
Papel maché, cera
19 x 18 x 10 cm

Izquierda:
H.B. 235, 1990
Resina poliuretano, tela,
óxido, frasco
15,5 x 12 x 11,5 cm

Derecha:
M.P. 289, 1990
Resina poliuretano, tela,
óxido, frasco
15,5 x 12 x 11,5 cm

Página opuesta:
E.J. 247, 1990
Resina poliuretano, tela,
óxido, frasco
15,5 x 12 x 11,5 cm

Izquierda:
A-0012, 1998
Papel maché, cera, tela, frasco
6 x 7,5 x 7,5 cm

Derecha:
A-0005, 1998
Papel maché, cera, tela, frasco
6 x 7,5 x 7,5 cm
Imagen digital:
100 x 70 cm
Varillas de madera y broches metálicos.

Página opuesta:
Arriba izquierda:
A-0004, 1998
Papel maché, cera, tela, frasco
6 x 7,5 x 7,5 cm

Arriba derecha:
A-0021, 1999
Papel maché, cera, tela, frasco
6 x 7,5 x 7,5 cm

Abajo izquierda:
A-0008, 1998
Papel maché, cera, tela, frasco
6 x 7,5 x 7,5 cm

Abajo derecha:
A-0015, 1998
Papel maché, cera, tela, frasco
6 x 7,5 x 7,5 cm

A-0004

A-0021

Página opuesta:
S. 0934, 1997
Papel maché, cera, ojos
de vidrio, tela, frasco
20 x 19 x 19 cm

Obispo, 1999
Papel maché, cera, ojos de
vidrio, tela, bisutería, metal
32 x 15 x 14 cm

C.0081, 1998
Papel maché, cera, tela,
vidrio armado, madera
27 x 14 x 14 cm

Narrenschiff
(La nave de los locos), 1987
Resina poliuretano, tela, madera,
hilo, canasto de mimbre
47 x 30 x 20 cm

W. 0425 II, 2001
Papel maché, cera, tela, alambre
23,5 x 21 x 27 cm
Imagen digital:
145 x 100 cm
Varillas de madera y broches metálicos

B. 0001, 2000
Papel maché, cera, ojos de vidrio, madera, tela, soga, manija metálica, alambre
48 x 25 x 21 cm

B. 0002, 2000
Papel maché, cera,
madera, tela, soga,
manija metálica,
alambre
42 x 23 x 20 cm

En cuclillas, 2002
Papel maché, cera, ojos de vidrio, resina, tela
25 x 20 x 30 cm

Página opuesta:
M. 0611 II, 2001
Papel maché, cera, alambre, tela, madera, sargento
35 x 28 x 13 cm

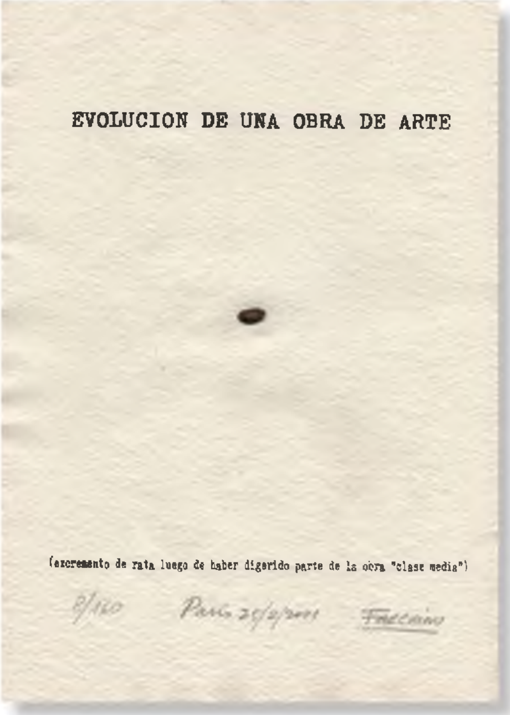
Izquierda:
Daniel S. 0001-A, 2002
Papel maché, cera, tela, madera
16,5 x 10 x 7,5 cm

Derecha:
José L. 0006-E, 2002
Papel maché, cera, tela, madera
16 x 9 x 7 cm

Página opuesta:
Ernesto 0007-X, 2002
Papel maché, cera, tela, madera
15 x 10 x 8 cm

A.J. 33, 2002
Resina poliuretano, clavos,
madera, óxido
10,5 x 8,8 x 5,7 cm

Página opuesta:
Basta I, 1999
Papel maché, cera, tela,
mesa metálica, materiales
y objetos diversos
126 x 66 x 50 cm



Proceso de destrucción de la clase media, 2001-2017
Obra-video: Guillermo Forchino
Edición: D. Pittaluga
https://www.youtube.com/watch?v=zyNUedD5qWE

Obra múltiple en edición limitada.

Un mundo alucinante

«No le perdono su admiración por Goya», escribía Próspero Merimée a la Duquesa Colonna [...] «sus cuadros me horrorizan...»

Como las «Pinturas negras», los «Caprichos» o los «Desastres de la guerra» de Goya, la escultura de Forchino, también nos horroriza a primera vista. ¿Por qué negarlo? El artista argentino nos introduce en un universo que, no solamente, rechaza todo valor estético sino que además nos obliga a sumergirnos en el fondo de la locura, de la deformidad y de la anormalidad. Cada uno sabe, o supone al menos, que los asilos y hospitales siquiátricos esconden individuos que, tal como estos personajes, casi solo les queda de humano su morfología, pero nadie desea contemplar la miseria de esos seres olvidados por la vida. Sin embargo, aquí, estamos obligados a observarlos puesto que su propia foto, reproducida en gran dimensión, enfrenta la obra y nos intima, por un juego sorprendente de espejos, a volver nuestra mirada hacia ellos. Entonces, el espectador sorprendido se detiene, mira la escultura y se interroga.

No sabe qué pensar de esos pobres andrajosos abandonados, sin nombre, sin expresión, quienes hundidos como masas informes en sus sillas de inválidos, sólo ofrecen al espectador una dolorosa y terrible pesadilla. Así como las figuras burlescas y atroces de los grabados de Goya, la obra del artista nos conduce al límite de lo soportable. «La verdad, es una agonía que nunca se acaba», escribía Céline en *Viaje al fin de la noche*.

Agonía interminable de hombres atados, amarrados, contorsionados, pequeños bultos informes brutalizados por aparatos infames, forzados, encerrados, reducidos a la nada y sin embargo aún con vida. ¿Alienados? ¿Prisioneros políticos? ¿Figuras emblemáticas de la miseria humana?

En su novela *El mundo alucinante*, el escritor cubano Reinaldo Arenas cuenta la historia de un sacerdote prisionero, retenido por numerosas cadenas que lo inmovilizan completamente; sin embargo nos dice, «Nunca Servando se sintió más libre que cuando estuvo sumergido bajo esa montaña de cadenas», pues su espíritu seguía siendo libre...

Las esculturas de Guillermo Forchino no disponen siquiera de la escapatoria del pensamiento. Sus personajes, de ojos desorbitados que ya no ven, se encuentran desde hace tiempo perdidos en el abismo del no ser. Sus bocas ya no están más al servicio del lenguaje: la lengua que cuelga se ha hecho inútil. Amordazada, nos recuerda la desesperación de aquellos que un día osaron oponerse a los diktats.

«Mi nuevo mundo no estaba dominado por el poder político, pero sí por ese otro poder también siniestro: el dinero» cuenta Reinaldo Arenas, exiliado en Nueva York, en su libro *Antes que anochezca*.

Lenta agonía de un mundo que se ha hundido en la demencia.

«Este es un país sin alma», decía Arenas de los Estados Unidos, «porque todo está condicionado por el dinero». ¿Pero todavía existe algún país que escape a esta regla?

Figuras de locos o de poseídos, los terroríficos personajes de Goya, conservan una amarra sólida en lo humano, aunque más no sea, reconocible por el negror de sus almas. Pero aquí se termina la comparación, pues el mundo de Guillermo Forchino es todavía más oscuro que el de la demencia. Aquí entramos en un universo sin remedio y sin esperanza pues lo humano no tiene más cabida.

Locuras asesinas y violencias gratuitas, desencadenamientos esporádicos de fuerzas ctónicas que azotan la tierra de terroríficas oleadas, profundos gritos ahogados y valores ultrajados... La oscura verdad evocada por Céline adquiere toda su dimensión en la obra del escultor. Pero hay que observar sin miedo. Hay que escuchar el inenarrable mensaje a fin de reencontrar, más radiante que nunca, la otra cara de la verdad. «La verdad es lo que simplifica el mundo y no lo que crea el caos», escribía Antoine de Saint-Exupéry en *Tierra de hombres*.

Ella es la que contiene la esperanza y la que nos permitirá salir, un día, de un mundo alucinante.

Marie-Thérèse Richard Hernández

Doctora en Letras. Historiadora y crítica de arte.
Universidad de la Sorbona - París III, Francia.

Porta

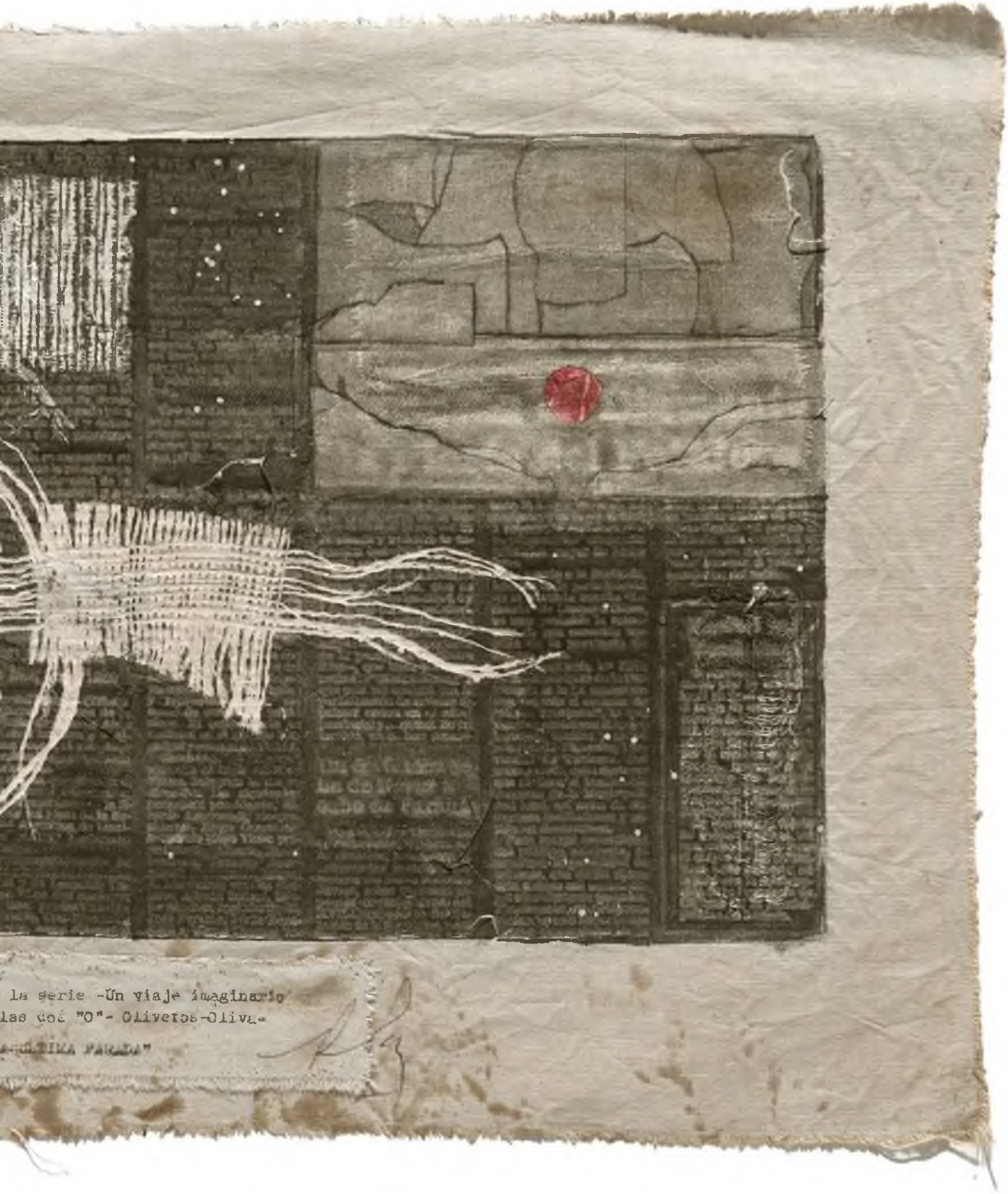
de la serie -Un viaje imaginario
a las dos "O" -Oliveros-Oliva-
"ANGELES EN EL INFIERNO"

Ángeles en el infierno, 1985
Serie Un viaje imaginario a las dos «O»,
Oliveros-Oliva (1/5)
Aguafuerte y collage sobre tela
23 x 38 cm

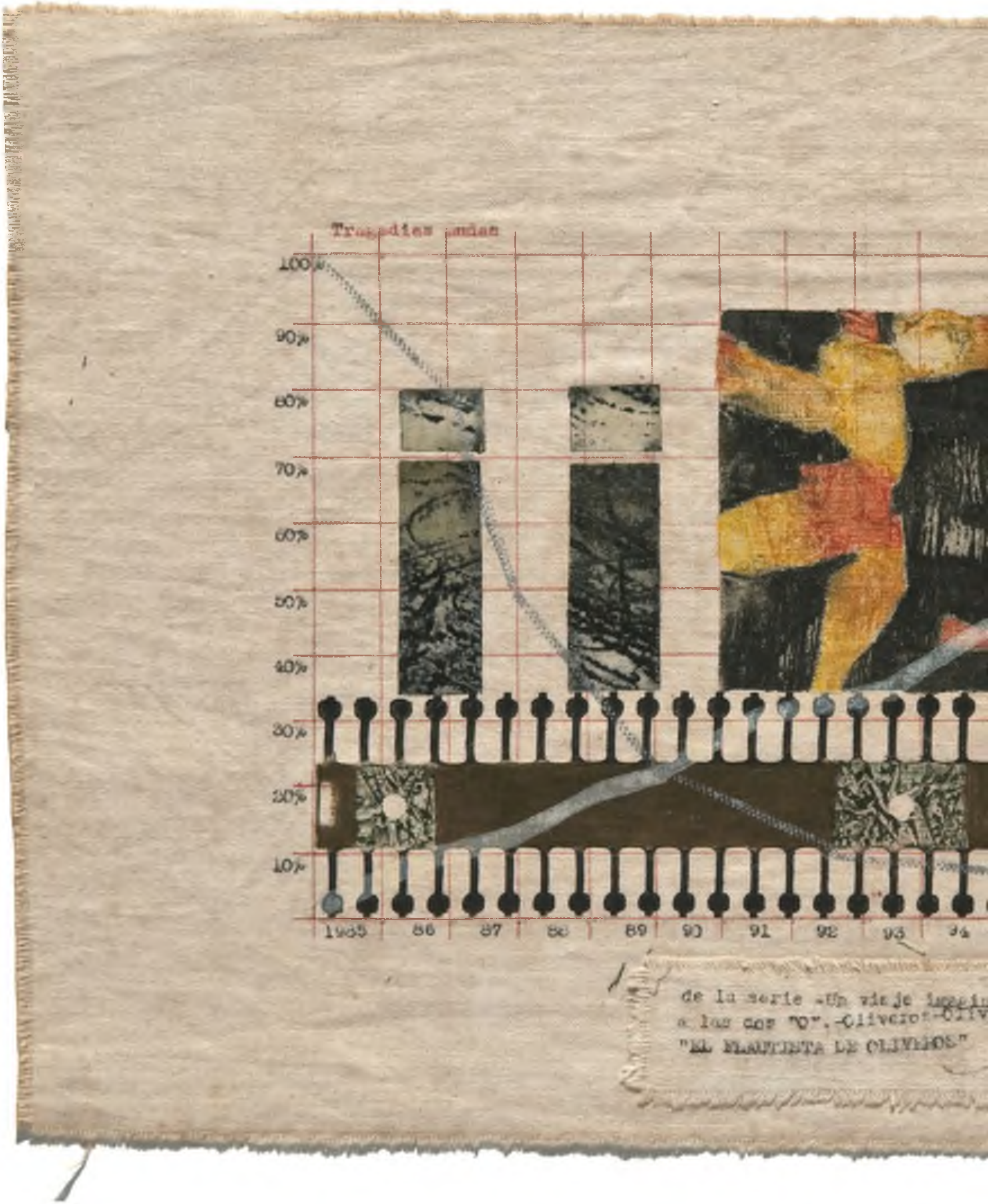
La última parada, 1985
Serie Un viaje imaginario a las dos «O», Oliveros-Oliva (1/5)
Aguafuerte y collage sobre tela
30 x 43 cm

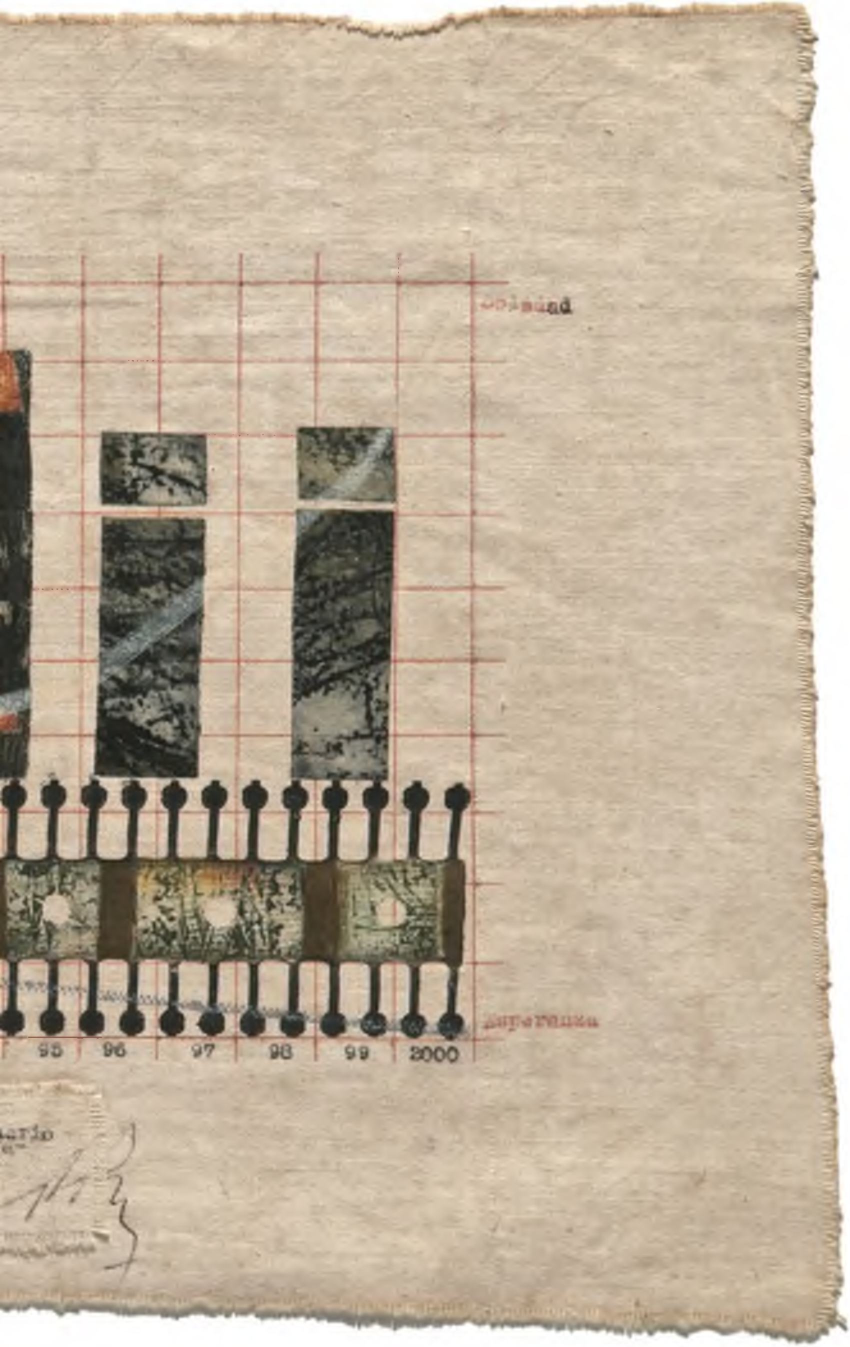
Página 136:
Al otro lado está la luz, 1985
Serie Un viaje imaginario a las dos «O», Oliveros-Oliva (1/5)
Xilografía
43 x 30 cm

Página 137:
Noche de Luna en Oliveros, 1985
Serie Un viaje imaginario a las dos «O», Oliveros-Oliva (1/5)
Calco-xilografía, collage sobre tela y pasta de papel
30 x 43 cm



la serie -Un viaje imaginario
las coś "O"- Oliveros-Oliva-
ÚLTIMA PARADA"


100%
90%
80%
70%
60%
50%
40%
30%
20%
10%
1985
86
87
88
89
90
91
92
93
94
de la serie



El Flautista de Oliveros, 1985
Serie Un viaje imaginario a las dos «O», Oliveros-Oliva (1/5)
Aguatinta, collage sobre tela
26 x 38 cm

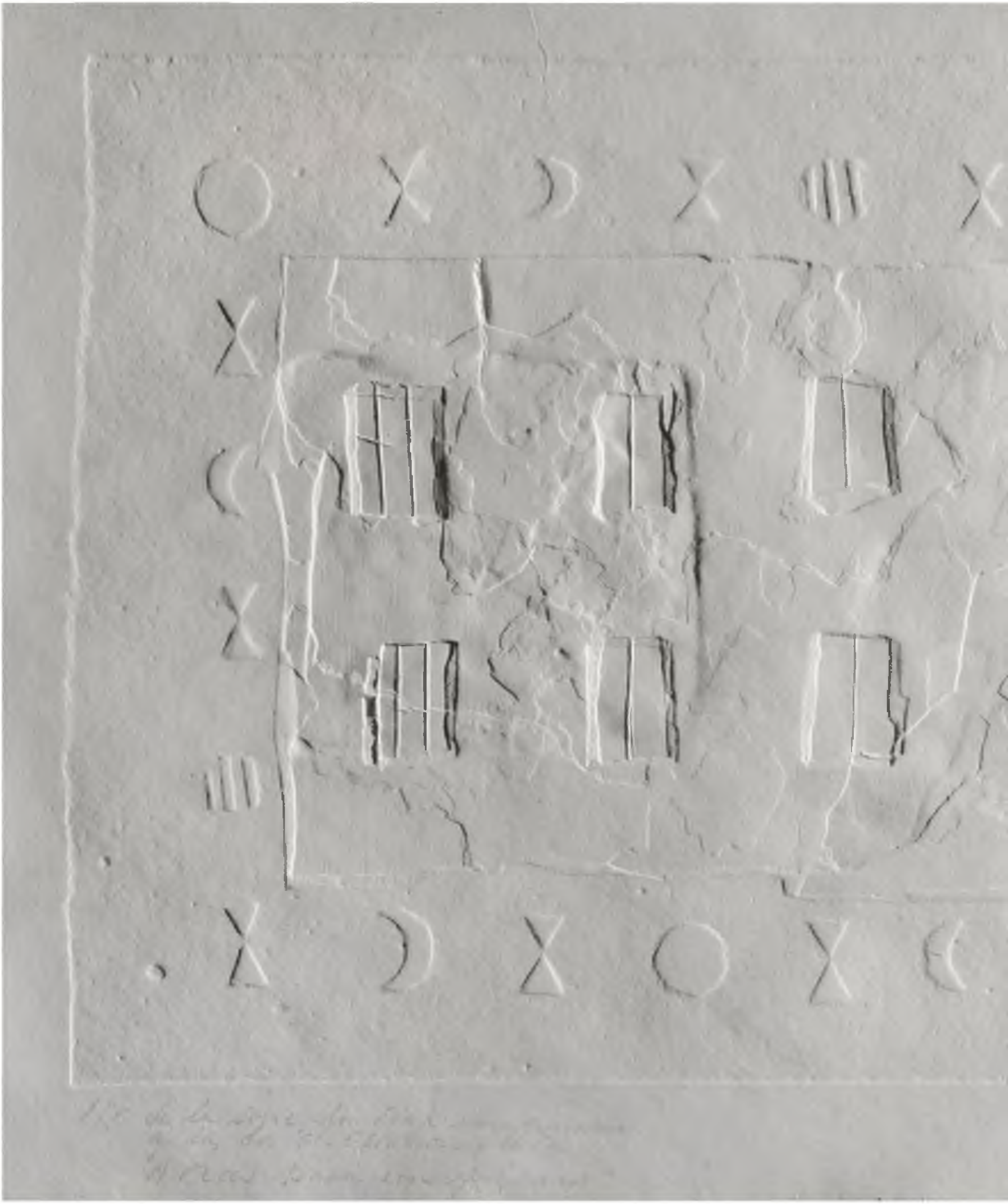
Página 140:
Joyas en el Basurero, 1985
Serie Un viaje imaginario a las dos «O», Oliveros-Oliva (1/5)
Aguatinta sobre tela
38 x 29 cm

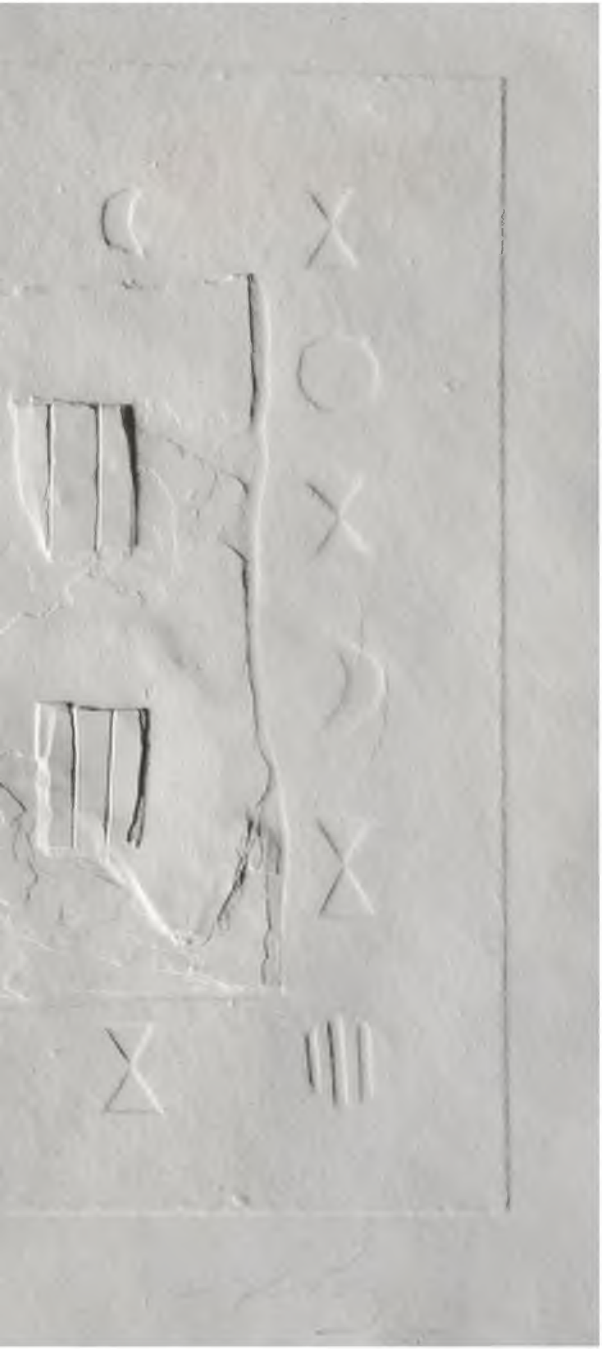
Página 141:
Camino al agujero negro, 1985
Serie Un viaje imaginario a las dos «O», Oliveros-Oliva (1/5)
Aguafuerte sobre tela
33 x 28 cm

de la serie "Un viaje imaginario a
las dos "O" Oliveros-Oliva"
"JOYAS EN EL BASURERO"

de la serie un viaje imaginario a
las dos "O" -Olivares-Oliva
"Camino al agujero negro"

Closed door, 1985
Serie Un viaje imaginario a las dos «O», Oliveros-Oliva (1/5)
Aguatinta, collage sobre tela y pasta de papel
39 x 30 cm





A veces pasa un pájaro, 1985
Serie Un viaje imaginario a las dos «O», Oliveros-Oliva (145/145)
Gofrado
32 x 44 cm

«Desafinados II», 2002
Palais de Glace, CABA, Argentina.

Página opuesta:
Joyas desaparecidas, 2001
Instalación
Mesada de mármol, tinta gráfica
madera, tierra
s/medida

Sin título, Serie Naturaleza muerta desaparecida
(27 / 30.000), ca. 1986
Matriz de goma de borrar s/tarjeta, 9,5 x 5,5 cm

Página opuesta:
Sin título, ca. 1986.
Serie Naturaleza muerta desaparecida
Chapa acanalada, tela pegada, sellos, alambre

S.O.S, c. 1997
Plato de madera y huesos pintados
22 cm (diámetro)

Homenaje a Van Gogh, 2001
Libro de artista
Tapa y contratapa de hierro,
cuaderno y hectografías

La muerte en un cuervo sobre los campos de Auvers, 2000
Objeto móvil / caños metálicos
150 x 80 x 140 cm

Retrato de Van Gogh, c, 2001
Ladrillo intervenido con resina, fotocopia, cables, género, hilo,ramas
35 x 17 x 9 cm

Doble página siguiente:
Retrato de Van Gogh, c, 2001
Detalle

Sordos ruidos, 2001
Ladrillo intervenido
35 x 17 x 9 cm

Oh juremos con gloria morir, c, 2001
Ladrillo intervenido
35 x 17 x 9 cm

Dormidos en el viento, c. 2001
Ladrillo intervenido
35 x 17 x 9 cm

Sin título, c. 2001
Ladrillo intervenido
35 x 17 x 9 cm

Lautaro 1557, 1999
Ladrillo intervenido
35 x 17 x 9 cm

Sin título, 2002
Instalación con ladrillos intervenidos
35 x 17 x 9 cm (c/uno)

Sin título, 2002
Instalación
Tierra, pigmentos de colores,
estacas, sobres de semillas de
plantas con flores
Sin medidas

La gráfica como huella de lo humano

La obra de Rubén Porta es la puesta en obra de una «sensibilidad collage» abarcadora del entorno de un modo a la vez vanguardista y aborigen. Su poética puede resumirse en la idea de la gráfica como la manera que tienen los objetos de comunicarse entre sí. Estampar es dejar su sello una cosa en otra. El taco podía ser una madera carcomida por las termitas (creadoras de forma y de huella ellas también) o el soporte, un pañuelo. La tinta, como savia, abre vasos comunicantes por donde habla el mundo real a través de signos que transmiten significado.

[...] Porta también combatió desde el arte a otras instituciones represivas, como los manicomios cerrados. Su Serie Viaje imaginario a las dos «O» está basada en un trabajo de campo donde se tomaron testimonios de los internos de la colonia Oliveros. Por ejemplo, la frase *A veces pasa un pájaro* es un fragmento conmovedor de uno de tales relatos. Las imágenes en el gofrado de ese título se refieren al paso de los días y las noches en blanco, dentro de una celda y fuera de la comunidad de los semejantes. Para hablar de las rejas de la cárcel política, los centros clandestinos de detención y estos otros encierros, Porta echa mano de un repertorio de formas puras y sintéticas análogo al elaborado por precursores modernistas como Torres García y Juan Grela. Es significativo además que la forma de trazar sus signos pictográficos hendiendo la madera, como lo hace en las que podrían llamarse sus xilografías negras, sea físicamente análoga a ciertas marcas que tanto presos políticos como sobrevivientes y desaparecidos dejaron en los muros del horror. Lo humano mínimo, el ínfimo trazo, lo elemental de nuestra condición es lo que Porta expone: allí convergen los albores prehistóricos con la noche negra de los campos de concentración.

Trazo y tinta son vida en la muerte según la obra gráfica de temática política de Rubén Porta, cuyo pathos gráfico se complementa con el de los soportes: frágiles, desgastados, con historia, mortales. En lo estético, esto tiene que ver con tendencias de neo vanguardia, como el arte povera.[1]

Beatriz Vignoli (2010)

Crítica de arte, novelista,
poeta y periodista.

1 Beatriz Vignoli, «La gráfica como huella de lo humano», *Rosario12*, 9 de noviembre de 2010. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-26093-2010-11-09.html

Agradecimiento:
A Andrea Ostera, por autorizar la publicación de su registro fotográfico de las obras de Rubén Porta, y a Hugo Cava por hacer posible esta colaboración.

crecer
su negocio

Desafinados II
Castaño
Forchino
Porta
11 de abril
al 8 de mayo
2002
Visiones
Heterogéneas
en el
Palais
Selección de
Grandes Premios
y Premios
de obras
del patrimoni
El minuto sale
un 30% menos.
unifón
activa

Marcelo Castaño

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, ámbito en el que consolidó las bases de una constante práctica artística vinculada con la enseñanza universitaria, primero como ayudante del profesor Rubén Porta en la cátedra de Grabado y luego como profesor concursado en la misma cátedra hasta su retiro en 2018.

Es así como la docencia y el permanente contacto con jóvenes que conlleva esta actividad constituyeron un espacio de reflexión, experimentación y transmisión del saber que nutrió y acompañó su desarrollo como artista visual.

Además, y en paralelo a su labor artística y docente, tras una beca de perfeccionamiento en Venecia en 1989, Castaño incursiona en la restauración y conservación del patrimonio escultórico y urbanístico. Forma entonces la Dirección de Restauración y Conservación de la Municipalidad de Rosario, tarea que desempeñó durante 17 años. Esta experiencia de un alto valor técnico y patrimonial, le permitió adquirir una perspectiva amplia sobre la materialidad de la obra de arte, así como sobre su preservación y su significación en el entramado urbano y cultural.

Actualmente, Castaño dedica su quehacer en forma exclusiva a la producción artística, en la que privilegia técnicas del dibujo, el pastel, el collage y la pintura, sin olvidar nunca la escultura.

Su obra se caracteriza por la solidez del trazo, la expresividad del color y la potencia del gesto pictórico y escultórico, elementos que confieren a su lenguaje un carácter propio. Más allá de la dimensión formal, su trabajo sostiene un enfoque crítico y reflexivo en torno al ser humano, sus vivencias y su contexto sociopolítico y cultural.

Guillermo Forchino

Desde sus inicios, Forchino destaca por un sostenido y agudo sentido de la observación, teñido siempre de una ironía tan discreta como penetrante. Su original mirada ha sabido recrear lo cotidiano en un escenario donde se revelan, con claridad inesperada, las contradicciones de nuestro tiempo.

En la década de los ochenta, e incluso en la de los noventa, Forchino modela en papel maché criaturas dolientes: cuerpos deformes, rostros lóbregos, seres sufrientes que dieron vida a series como «Desafinados I» y «Desafinados II», y unos años más tarde, a la serie «La mirada negada». En todas ellas aparecen temas ásperos, como la locura, la enfermedad o la vejez, tratados sin concesiones y con tal intensidad expresiva que confrontan inmediatamente al espectador con la fragilidad de la condición humana.

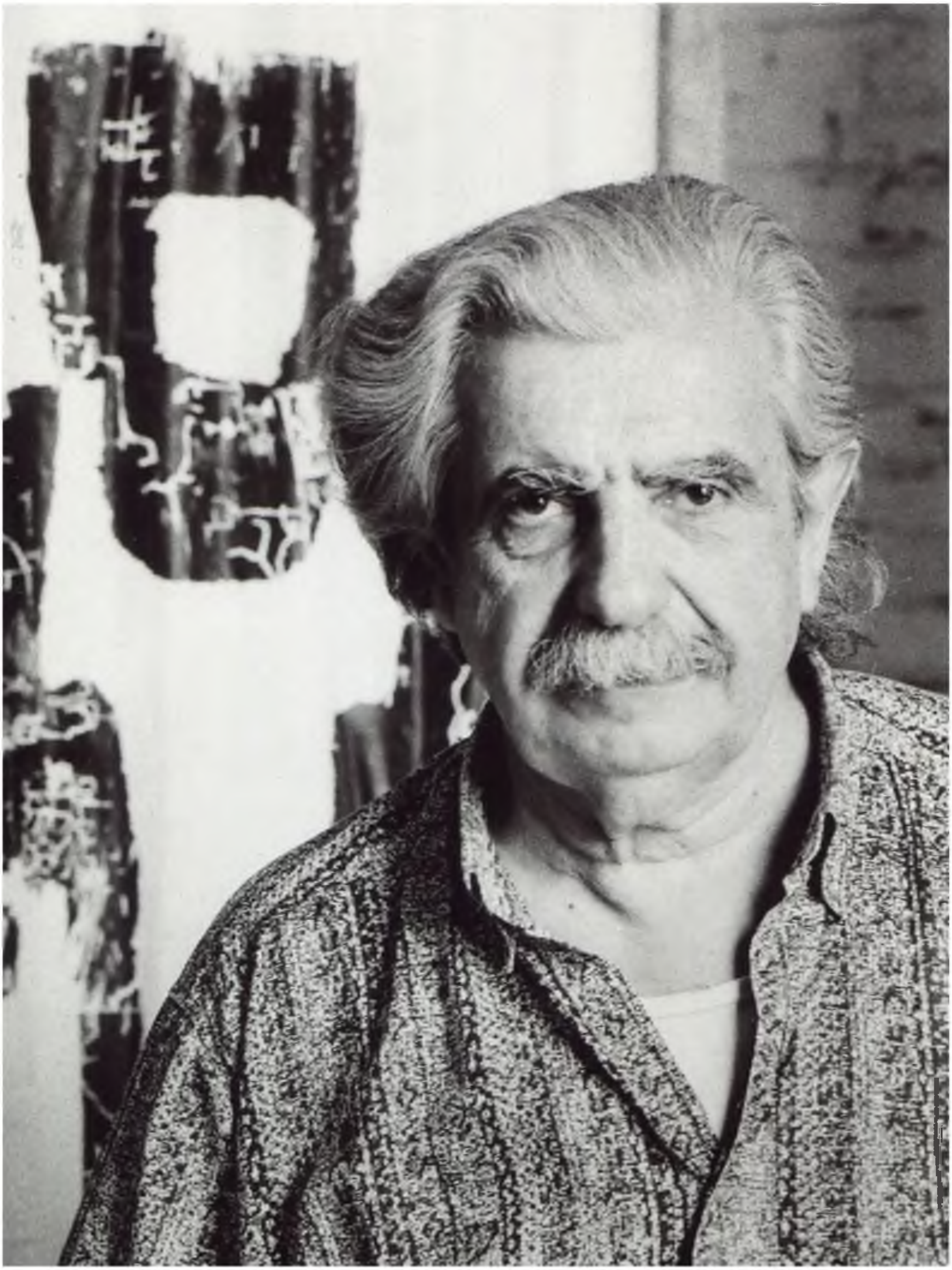
Sin abandonar esta vertiente, Guillermo Forchino abre posteriormente un camino paralelo, en el que la crudeza cede espacio al humor, a la precisión del detalle y al placer contemplativo de la observación minuciosa. Se incorporan entonces nuevos materiales –resinas, siliconas, bronce– y nuevas técnicas que amplían el registro de sus posibilidades expresivas.

En estas obras, cada gesto y cada objeto adquieren una función simbólica; los personajes dialogan con su entorno, y las escenas se transforman en relatos que invitan a múltiples lecturas, gracias a un prolífico conjunto de indicios y detalles.

Las piezas reunidas en la serie «Cómics» se han convertido en un elemento destacado de su creación: escenas ocurrentes que suscitan una complicidad lúdica con el espectador y cuya difusión internacional ha otorgado al artista un amplio reconocimiento.

Asimismo, Forchino no deja de explorar un registro más grave, que aflora en la serie «Me ne frego». Allí, la ironía se vuelve mordaz y la mirada se concentra en la incapacidad del ser humano para responder al desafío climático-ecológico, confrontándonos con nuestros hábitos profundamente ecodestructivos.

Narrador perspicaz, artesano virtuoso y observador implacable, Forchino continúa captando escenas de la vida contemporánea con esa mezcla única de ternura y crítica que confiere a su obra el singular carácter que la distingue.



Rubén Porta

Nació en Bombal, Santa Fe en 1925. Posteriormente se radicó en Rosario donde completó su formación académica y se graduó como Licenciado en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, institución en la que desarrolló una intensa y significativa labor docente en la cátedra de Grabado desde comienzos de la década de 1970.

Durante los años noventa asumió relevantes responsabilidades institucionales desempeñándose como director de la Facultad de Bellas Artes, más tarde como vicedecano de la Facultad de Humanidades y Artes, y también como subsecretario de Cultura de la UNR. En reconocimiento a su trayectoria, el salón auditorio del nuevo edificio –antesala del Taller de Grabado– lleva hoy su nombre, signo tangible de la huella dejada en el ámbito académico y cultural.

Su obra gráfica caracterizada por su compromiso social y político, se traduce a través de una inagotable voluntad de experimentación con técnicas innovadoras del grabado, integradas de manera magistral con los procedimientos tradicionales. En su hacer, las texturas, la diversidad de materiales, la grafía y el ordenamiento en el espacio se convierten en sublimes mensajes que expresan con intensidad su pensamiento visual.

Falleció en el año 2005, a pocos años de la muestra «Desafinados II» en el Palais de Glace, en la ciudad de Buenos Aires, acontecimiento que marcó una de sus últimas presencias públicas. Más tarde, en 2009, su obra fue convocada a la exposición homenaje «Rendez-vous II», organizada por cinco de sus discípulos y colegas en el Centro Cultural Roberto Fontanarrosa de Rosario.

Finalmente, en 2010 se llevó a cabo una gran muestra retrospectiva en el Museo Castagnino+macro, acompañada de la publicación de un volumen íntegramente dedicado a su legado artístico.

Arriba:
Taller de Castaño, Rosario.
Centro:
Taller de Forchino, París.
Abajo:
Taller de Porta, Rosario.

Índice

Clic en número para ir al capítulo.
Clic en título del capítulo para volver.

40 años de «Desafinados» | *María Elena Lucero* 5
Historias visuales sobre la sin-razón 6
Desafinados contemporáneos 7

ENSAYO CRÍTICO | Reedición ampliada 11

De los Viejos a los Nuevos «Desafinados» |
Elsa Flores Ballesteros 13
¿Quiénes son los artistas? 14
«Desafinados I» 25
«Desafinados II» 33

OBRAS 39
Desafinados | *Xil Buffone* 41

Castaño 43
La providad en el arte | *Rubén de la Colina* 84

Forchino 87
Un mundo alucinante | *Marie-Thérèse Richard Hernández* 128

Porta 131
La gráfica como huella de lo humano | *Beatriz Vignoli* 168

Marcelo Castaño 173
Guillermo Forchino 175
Rubén Porta 177

Instrucciones para ver PDF en páginas dobles (como libro)

ADOBE ACROBAT READER

En el menú, seleccionar:

1. Ver > Presentación de página > Vista de dos páginas
2. Ver > Mostrar portada en vista de dos páginas
3. Ver > Modo lectura

VISTA PREVIA ***(Mac)***

En el menú, seleccionar:

Visualización > Dos páginas

Esta publicación conmemora los 40 años de la emblemática muestra «Desafinados» de los artistas visuales Marcelo Castaño, Guillermo Forchino y Rubén Porta, realizada en 1985 en la Galería Krass Artes Plásticas de Rosario en Argentina.

Por entonces, el país transitaba los primeros años de la recuperación democrática tras la dictadura cívico-militar. Los espacios artísticos y académicos, antes reprimidos o controlados, recuperaban protagonismo y se convertían en escenarios propicios para el debate y la experimentación.

La motivación de dichos artistas en aquel contexto fue generar una toma de conciencia respecto a la realidad social que los rodeaba, situando en el centro de la reflexión la relación con las personas afectadas por trastornos mentales. El trabajo se orientó a evidenciar el abandono, la soledad y la invisibilidad social a la que estas personas eran relegadas por la sociedad misma.

En ese clima impulsado por una fuerte vocación democrática y una intensa efervescencia cultural y artística, la muestra «Desafinados» suscitó un interés considerable y marcó la escena local por la fuerza expresiva de las obras y la sensibilidad de su propuesta.

La presente edición recupera, veinticuatro años después de su publicación inicial, el análisis crítico de la destacada profesora e investigadora Elsa Flores Ballesteros (1928-2015), originalmente escrito con motivo de la exposición «Desafinados II», presentada en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario en 2001 y, al año siguiente, en el Palais de Glace en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

En esa segunda versión de la muestra, la reflexión artística ampliaba el foco de los primeros «desafinados» y abría su atención hacia los procesos de alienación colectiva que atravesaban la sociedad y que culminarían en el estallido social de diciembre de 2001.

Aquel colapso político-económico –que significó el derrumbe de la arquitectura institucional y económica construida durante la década anterior– marcó una profunda reconfiguración social y propició, en el campo cultural, nuevas vías para las prácticas colectivas vinculadas a la creatividad y a experiencias alternativas de organización y subsistencia.

Como aporte inédito, esta edición reúne reproducciones de gran parte de las obras que integraron ambas muestras –dibujos, esculturas, imágenes digitales, grabados, objetos e instalaciones–, ofreciendo la posibilidad de revisitar el potencial visual de aquellas obras y, a través de ellas, estamos nuevamente invitados a reflexionar sobre el sufrimiento y la exclusión de quienes viven en situación de fragilidad psíquica, así como sobre el abandono de las personas internadas en instituciones psiquiátricas o geriátricas.

Hoy, el ensayo de Flores Ballesteros sorprende por su vigencia y su reedición adquiere una particular resonancia en un presente atravesado por la indolencia y por el progresivo desmantelamiento de las estructuras públicas destinadas a apoyar a los sectores más vulnerables: el sistema de salud, la educación, así como la erosión de los mecanismos estatales de protección social, principalmente de los que se refieren a los derechos de las personas mayores o discapacitadas, es decir, los numerosos –y cada vez más visibles– «nuevos desafinados» que el sistema persiste en segregar.